CINTECUL A SPORIT MARELE ELAN PATRIOTIC
AL MASELOR A RASCOLIT CONSTIINTE CHEMIND
TOT CEEA CE AVEA MAI BUN NATIUNEA LA REALI-
ZAREA PROGRAMULUI PARTIDULUI COMUNIST

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

aprilie 1973

4

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 4 (245) aprilie 1973

DESPRE MELODIE

de ZENO VANCEA

Orice om, avînd o cît de mică sensibilitate faţă de arta sunetelor, poate să-şi dea seama că dintre elementele muzicii — melodie, armonie, culoare —, melodia constituie componentul ei cel mai important, esenţa însăşi a muzicii.

Secole de-a rîndul, pînă la apariţia armoniei şi includerea ei în modul de exprimare muzicală, melodia era sinonimă cu muzica.

Ce este melodia ? Un şir de sunete de înălţimi diferite care se succed într-o anumită ordine, privind nu numai înălţimea dar şi durata lor.

Ordinea care reglementează durata, dă naştere ritmului (din verbul grecesc rhyo = a curge), element care într-o melodie, se manifestă prin revenirea la răstimpuri egale a unor sunete accentuate.

Istoria muzicii cunoaşte un număr mic de melodii din categoria celor *monofone* (neînsoţite de o altă melodie sau de orice întregire armonică), alcătuite, ca de pildă cea de mai jos, numai din sunete de aceeaşi durată,

Melodie atribuită lui Pierre de Corbeil, sec. XIII

În general însă — cum se va putea constata din cele ce vor fi înfăţişate în cursul expunerii noastre — melodiile sînt constituite din sunete de durată diferită.

În ceea ce priveşte termenul de „înălţime" a sunetelor, în lipsa unuia mai potrivit, el a fost împrumutat din domeniul percepţiunilor vizuale. În realitate, înălţimea este o senzaţie auditivă, bazată pe un număr anumit de vibraţii ale unui corp sonor pus în mişcare. Înălţimea şi durata organizată a sunetelor — ritmul — constituie cele două elemente indispensabile pentru formarea unei melodii. În timp ce aceasta poate fi alcătuită numai din sunete de *aceeaşi durată*, cu condiţia ca ele să fie însă de *înălţimi diferite*, cum se poate constata în afară de exemplul precedent şi din începutul părţii a treia din *Simfonia a VI-a* de Beethoven :

o succesiune de sunete de *aceeaşi înălţime*, chiar şi în cazul cînd *durata lor este diferită*, nu dă impresia de melodie (vorbim desigur de melodii monofone). Astfel de succesiuni compuse numai din sunete de aceeaşi înălţime (de altminteri destul de rare), cu toate că au durate diferite, nu capătă un sens melodic decît printr-o înveşmîntare armonică, cum e bunăoară cazul *Marşului Funebru* din *Sonata în La bemol major* pentru pian op. 26, de Beethoven :

Desigur o succesiune de sunete poate fi rezultatul unui hazard cînd, cineva, de pildă, loveşte clapele unui pian la întîmplare. Deosebirea esenţială între astfel de succesiuni accidentale de sunete şi altele pe care le percepem ca melodii, constă în faptul că în cel de al doilea caz, datorită unui anumit mod de organizare a şirului, sunetele ce-l alcătuiesc sînt percepute nu ca senzaţii sonore izolate ci ca părţi constitutive ale unui întreg coerent.

Impresia de unitate pe care ne-o face un şir de sunete ar fi deci primul semn distinctiv a ceea ce sîntem obişnuiţi a numi melodie. De unde vine această impresie de unitate, nu se poate stabili cu precizie. Trebuie admis că unitatea şirului fiind expresia unei legităţi care guvernează resortul psi-

https://biblioteca-digitala.ro

hic al unor inși înzestrați cu talent muzical în care *iau naștere melodiile,* aceeași legitate se manifestă și la alții, însă sub formă de sensibilitate ce s-a dezvoltat pe baza unei multiseculare experiențe ale oamenilor, făcînd astfel posibilă perceperea, de către toți inșii cu auz normal, a fenomenului de unitate coerentă a componentelor melodiei.

Aceasta ia naștere în condițiile „unui proces psihologic complex, favorabil actului creator" [1]), alimentat de memoria afectivă în care sînt depozitate trăirile, elementului rațional revenindu-i mai ales menirea de a interveni în actul de creație printr-o activitate de selectare și coordonare a produselor subconștientului.

Dacă inventarea de melodii ar depinde de voință, de raționamentul „la rece", atunci oricine ar fi în stare să creeze melodii. Or, știut este că deși cea mai mare parte dintre oameni posedă într-un anumit grad facultatea de a însăila într-o formă oarecum coerentă succesiuni de sunete alcătuite din formule melodice auzite și înmagazinate în memorie, inventarea de melodii nu poate fi învățată ca știința armoniei și a orchestrației, sau ca aceea de construire a unor forme muzicale organice [2].

Apare deci evident că inventarea de melodii este condiționată de o anumită facultate înnăscută. Aceasta este dovedită și de faptul că în timp ce oameni simpli din popor creează, fără nici o inițiere teoretică prealabilă, melodii de o deosebită expresivitate, oameni de specialitate care se ocupă cu partea teoretică a muzicii, de cele mai multe ori nu sînt înzestrați și cu talentul de a compune.

Dacă primul semn distinctiv al melodiei constă în unitatea șirului de sunete din care ea este alcătuită, cel de al doilea și desigur semnul cel mai important, îl constituie caracterul ei expresiv.

Deși fapt contestat de acei ce văd în muzică doar un joc de combinații sonore, o structură, considerînd melodia drept simplu element de construcție, o experiență milenară atestă că, deosebindu-se calitativ între ele, melodiile, expresie a stărilor afective ale celui ce le creează, pot acționa asupra psihicului celor ce le ascultă — desigur în funcție de receptivitatea fiecărui individ în parte —, declanșînd un proces emoțional. Dificultatea de a găsi o explicație plauzibilă efectului emoțional pe care muzica îl exercită asupra celor ce-o ascultă a făcut pînă și pe întemeietorul esteticii formaliste, Eduard Hanslick, care susținea că frumosul constă în jocul de arabescuri sonore în mișcare, să afirme : „Lucrul cel mai important pentru noi este și va rămîne nelămurit, anume procesul nervos prin care percepția sunetului devine sentiment, o stare sufletească" [3]).

Pentru natura expresivă a melodiei pledează și originea ei, fie că o considerăm ca o manifestare psiho-fiziologică anterioară vorbirii articulate, constînd în exteriorizarea prin sunete emise cu aparatul vocal a unor stări afective, ca mirarea, durerea, bucuria, spaima etc., fie că acceptăm că ea s-a desprins cu timpul din vorbirea articulată ca element de intonație al acestuia, colorîndu-i conținutul afectiv.

Astfel, în cadrul unor țări și chiar al unui continent cu o tradiție muzicală comună, în general nimeni nu va confunda o melodie veselă cu una tristă. Situația însă nu este aceeași în cazul unor tradiții muzicale foarte diferite, expresie a unor sensibilități muzicale deosebite. Astfel, cu toate că ne dăm seama că, de pildă, o melodie hindustană sau arabă nu reprezintă o succesiune accidentală de sunete, ea poate trezi în ascultătorul european o rezonanță psihică diferită de aceea a unui hindustan sau arab, și invers, oamenii de pe alte continente pot rămîne cu totul insensibili față de melodiile — culte sau populare — ale europenilor.

Experiența a dovedit că chiar și între indivizii aparținînd aceluiași teritoriu național există diferențe considerabile în ceea ce privește receptivitatea față de aceleași genuri de muzică. Astfel, în cazul celor deprinși numai cu muzica populară sau distractivă, se poate constata în mod frecvent o lipsă de comprehensiune față de tipuri melodice ale muzicii culte ; mai mult, chiar și melomanii familiarizați cu modul de exprimare melodică numai a anumitor epoci pot avea o receptivitate redusă față de aceea a altor epoci.

Astfel, presupusa inteligibilitate a muzicii ca limbaj universal, începînd chiar cu cea mai elementară manifestare a ei — melodia — trebuie înțeleasă într-un sens mai larg, în funcție de gradul de receptivitate, de gustul și de cultura celui ce o ascultă.

Majoritatea iubitorilor de muzică cu un gust artistic mai puțin format consideră drept melodie doar acele succesiuni de sunete ce pot fi ușor reținute și reproduse, repudiind în general pe acelea care nu îndeplinesc cerințele menționate mai sus. Ori, după cum se va vedea în cele ce urmează, în cursul îndelungatului proces de dezvoltare a muzicii, a apărut o mare diversitate de forme melodice.

În ce stadiu de dezvoltare a speciei umane și din ce cauze interioare și exterioare s-a făcut pasul hotărîtor de trecere de la manifestări premuzicale, la cele concretizate prin formarea de me-

---

[1]) *Dicționar de estetică generală,* Buc., Ed. Politică, 1972, pag. 178.

[2] Aceasta explică și faptul că în timp ce pentru însușirea acestor discipline au fost scrise numeroase manuale, pînă în prezent nu există nici o lucrare prin care cineva ar putea să-și însușească metoda de a inventa melodii originale. Au apărut, desigur, lucrări cu caracter științific, care se ocupă cu melodia sub aspect estetic sau istoric. Pe temeiul unor particularități ale structurii, lucrările care fac parte din prima categorie își propun o dată cu stabilirea diferitelor categorii stilistice și determinarea unor criterii pe baza cărora poate fi apreciată valoarea artistică a unei melodii. Cele cu caracter istoric înfățișează în ordine cronologică diversitatea formelor prin care simțul melodic al oamenilor s-a manifestat din cele mai vechi timpuri pînă azi.

[3]) („Despre frumosul în muzică"). (Vom Musikalisch-Schönen, ediția X-a, Leipzig, 1902). Citat publicat și de Alben Schweitzer în volumul „*J. S. Bach*", pag. 412.

https://biblioteca-digitala.ro

lodii, desigur încă cu totul rudimentare, este cu atît mai greu de lămurit cu cît apariţia muzicii pare să nu fi fost determinată de vreo stringentă necesitate biologică. Deşi există mai multe ipoteze în privinţa originii muzicii (dorinţa oamenilor de a imita cîntecul păsărilor sau alte manifestări sonore din natură, instinctul jocului, procesul muncii etc.) adevărata ei sursă pare a fi necesitatea omului de a folosi, pe lîngă comunicarea verbală, şi un limbaj mai adecvat exprimării stărilor sale emoţionale. Formarea acestui limbaj a fost favorizată în timpuri străvechi şi de instrumentele primitive (de suflat, din lemn sau coarne de animale) confecţionate cu scopul practic de a emite anumite semnale pentru comunicarea la distanţă (vînătoare, luptă, adunarea oamenilor din acelaşi trib etc.), ceea ce a contribuit la lărgirea sferei sonore.

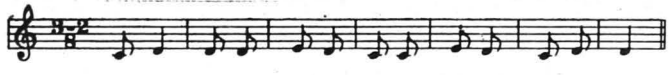
Notate de unii muzicologi, melodii aparţinînd unor triburi rămase într-o stare de înapoiere, cum este de pildă tribul Wedda din Ceylon ne permit

să formulăm cîteva concluzii asupra stadiului primitiv în care se afla exprimarea muzicală în timpuri străvechi [1]).

După cum se poate constata din exemplele ce urmează, aceste melodii erau alcătuite din cel mult două sunete de înălţimi deosebite.

Şi în muzica populară românească au fost conservate prin tradiţie orală unele melodii străvechi de formă rudimentară.

Melodie publicată de G. Breazul



Este de presupus că apariţia melodiei alcătuite din 3 şi 4 sunete de înălţimi diferite, a fost consecinţa dezvoltării facultăţilor psihice ale omului, iar acest lucru a avut loc probabil încă în epoca preistorică. Faptul că astfel de melodii, în ciuda vechimii lor, s-au putut păstra pînă azi în tradiţia orală, s-a datorat împrejurării că ele au continuat să fie conservate în practica populară chiar cînd — cum e cazul bocetelor din folclorul nostru — ritualele de care erau legate şi-au pierdut semnificaţia lor iniţială.

Folosirea a cinci sunete în alcătuirea melodiei de către vechii chinezi, hindustani şi alte popoare din Asia, reprezintă un stadiu mai avansat al dezvoltării simţului muzical. De la cuvîntul grecesc *penta,* melodiile clădite pe cinci sunete de înălţimi diferite, se numesc *pentatonice.* Majoritatea muzicologilor afirmă că şi la popoarele la care ulterior melodia a ajuns la o formă mai avansată, aceasta a trecut în mod necesar prin faza pentatonică.

[1]) După Dr. Robert Lachmann.

Melodie veche din China
(Marş nupţial)

Astfel de melodii, alcătuite din 5 sunete de înălţimi diferite, s-au păstrat şi în muzica noastră populară.

Doină Haiducească din Banat

Melodie publicată de Bartók

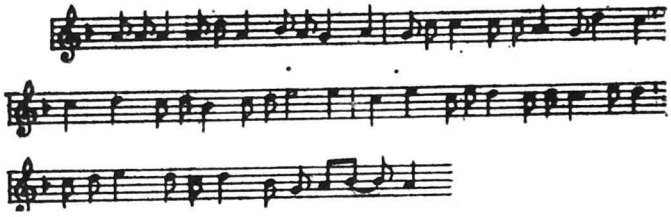
Dezvoltarea societăţii, gradul de cultură mai avansat al membrilor ei nu implică însă în mod obligatoriu dezvoltarea în aceeaşi măsură şi a muzicii, în cazul concret, acela al melodiei. Astfel s-a întîmplat ca popoare făuritoare ale unor bogate culturi, ca de pildă cel chinez şi cel japonez, realizînd şi în domeniul arhitecturii, poeziei, picturii etc., creaţii de o mare valoare, au rămas pînă azi ataşate în muzică de arhaicul sistem pentatonic. În timp ce în Asia, pentatonia constituie şi în zilele noastre baza practicii muzicale populare, vechii locuitori din jurul Mării Mediterane, printre care şi grecii, au dezvoltat încă înaintea erei noastre melodia ajunsă în faza de cuprindere a celor 7 sunete de înălţimi diferite, ale vechilor moduri.

După cum se poate deduce din basoreliefurile şi picturile murale din Orientul Antic, care constituie primele dovezi ale unei activităţi muzicale, se pare că muzica instrumentală cultă era practicată mai mult în cadrul unor solemnităţi religioase sau oficiale, manifestarea muzicală principală fiind cea vocală. Despre muzica instrumentală a vechilor greci ca gen independent nu ni s-au păstrat decît cîteva informaţii sumare, referitoare la rolul ei în cadrul jocurilor olimpice. Instrumentele principale, *aulos*-ul (un gen de fluier), *syrinx*-ul (precursorul naiului de astăzi) şi *chitara,* serveau pentru susţinerea vocii. De la vechii greci ne-au rămas un număr redus de melodii vocale. Potrivit acestui caracter al lor, ele au în general un ambitus redus şi o structură eminamente cantabilă, bazată

https://biblioteca-digitala.ro

pe mersul melodiei pe trepte alăturate, întrerupt din cînd în cînd de cîte un interval mai mare decît secunda.

Imnul lui Helios-Mesomede (sec. 2 î.e.n.)



La începutul erei noastre, din muzica ebraică, greacă şi din cîntecele sclavilor — proveniţi din toate părţile întinsului Imperiu Roman — s-a format cîntarea religioasă a primelor comunităţi creştine, iar mai tîrziu *cîntecul Gregorian,* numit astfel după codificatorul ei în sec. VI, Papa Grigore cel Mare.

În Imperiul Roman de răsărit, din muzica vechilor greci a luat naştere de prin sec. IV, psaltichia bizantină,

adoptată apoi de toate popoarele de rit ortodox.

Kanon de Andrei de Creta (650—720)

Melodie din Psaltichia românească

La fel ca şi cîntarea gregoriană, şi cea psaltică era destinată să fie executată numai cu vocea, avînd, ca atare, după cum se poate constata din exemplele de mai sus, o structură bazată tot pe mersul melodiei pe trepte alăturate.

Acest stadiu de dezvoltare în care melodia *monofonă* dispunea de şapte trepte diferite reprezintă forma ei cea mai evoluată. O structură melodică precum şi o forţă expresivă asemănătoare cu cîntecele psaltice şi gregoriene caracterizează şi melodiile populare din sud-estul şi răsăritul Europei.

Doină din Banat culeasă şi publicată de T. Brediceanu

Pînă în secolul XI, în Apus nu exista altă muzică cultă decît cea religioasă. Dar iată că în condiţiile unui început de laicizare a vieţii, a unui anumit grad de emancipare a oamenilor de canoanele bisericii, apare şi prima muzică cultă laică a cărei naştere se datoreşte în bună parte şi contactului, în timpul Cruciadelor, cavalerilor feudali cu cultura arabă. Unii seniori cu talent muzical sau oameni din popor din serviciul lor (menestrels) compun cîntece pe versuri în care sînt preamărite virtuţile cavalereşti, precum şi cîntece pe versuri închinate dragostei. Prima artă cultă cu caracter lumesc, influenţată de muzica populară, este cunoscută în istoria muzicii sub numele de arta *trubadurilor* sau *trouverilor,* în Franţa, a *Minnesängerilor* în ţările germane.

Înrîurirea gregorianului este încă puternică. La baza noilor cîntece lumeşti stau aceleaşi moduri arhaice, dar datorită unui ritm mai precis, linia melodică se simplifică, capătă contururi mai pregnante şi tinde oarecum spre simetrie, avînd însă înainte de toate un alt caracter emoţional.

„Kalenda maya" de B. de Vaqueiras [6])

Pastourelle de Adam de la Hale [7])

În cursul secolelor XII-XIII, din întîlnirea a două sensibilităţi muzicale oarecum diferite, una caracteristică printr-un anumit simţ armonic — desigur încă cu totul embrionară, — sensibilitate proprie nordului Europei, alta prin excelenţă melodică, specific mediteraniană, ia naştere muzica pe mai multe voci, opera unor muzicieni de la catedrala *Notre Dame* din Paris. Sprijiniţi probabil pe o veche practică populară a heterofoniei, aceştia fac pasul hotărîtor spre muzica de forme mai complexe, prin care muzica europeană îşi defi-

---

5) Melodie publicată de Grigore Panţîru în „Notaţia şi ehurile Muzicii Bizantine", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., pag. 99.

6 7) Aceste exemple au fost publicate în „*A melodia története*" de Szabolcsi Bence, Zenemühiadó Vàllalat, Budapest 1907, pag. 60—68.

https://biblioteca-digitala.ro

neşte pentru prima oară caracterul ei propriu în urma dobîndirii unei dimensiuni în plus faţă de melodia monofonă. Acest stil pe mai multe voci a evoluat lent ; pornind de la formele simple, rezultînd din încadrarea unui cîntec liturgic *(cantus firmus)* între alte două-trei melodii de invenţie proprie, concepute în spiritul cîntării gregoriene, el ajunge în creaţia şcolilor franco-flamande la o mare complexitate, la experimentarea tuturor artificiilor contrapunctice.

Bineînţeles că într-o împletitură de voci suprapuse, trebuind a ţine seamă de anumite considerente verticale, melodiile nu se mai pot desfăşura cu aceeaşi libertate ca acele de sine stătătoare din perioada precedentă a monofoniei.

Spre sfîrşitul Renaşterii, în creaţia italianului Palestrina şi a flamandului Orlando di Lasso, se ajunge la realizarea unui echilibru deplin între orizontal şi vertical, în sensul că la expresivitatea melodiei se adaugă şi aceea a armoniei, a succesiunii de acorduri ce rezultă din mişcarea melodiilor simultane.

Iată un exemplu de mare noblețe a melodiei, reprezentînd discantul unei misse de Palestrina :

În timp ce în practica populară, muzica instrumentală, mai ales cea de dans, înflorea ca un gen de sine stătător, în creaţia europeană cultă, ea era, pînă în secolul XVI, redusă în general la rolul de susţinere a vocii.

Muzica instrumentală cultă a luat de fapt naştere prin transcrierile pentru lăută sau orgă ale unor lucrări corale de stil polifon. După cum se poate constata examinînd începutul unui *Ricercari* pentru orgă de Cavazzoni, publicat în 1542 la Veneţia, structura piesei nu se deosebeşte de aceea a lucrărilor corale.

[8]

Datorită apariţiei instrumentelor sus-menţionate la care se adaugă şi cembalo-ul ce permitea executarea de acorduri, arpegii şi pasagii, pe lîngă melodia de tip vocal ia naştere acum treptat şi cea de tip instrumental, prin prezenţa mai frecventă, ca în cele destinate vocii, a unor intervale mai mari (sexta, septima, octava etc.), alternînd cu un mers treptat (sunete aşa-zise pasagere).

Intonazione d'orga de G. Gabrieli (publ. 1592) [9]

Treptat muzica instrumentală se emancipează de cea vocală pas cu pas, şi melodia dobîndeşte caracterul ei specific instrumental.

Din Fantezia Nr. 7 pentru coarde de Orlando Gibbons (1620)

Sonată pentru vioară de Arcangelo Corelli (1653—1713)

Concert pentru două viori de Vivaldi

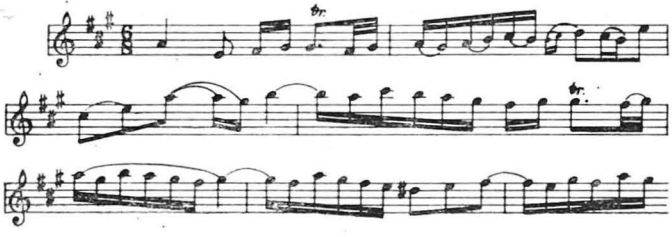
Introducere la Cantata nr. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

Fuga în sol minor de I. S. Bach.

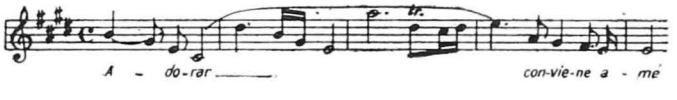
Tot atît de frecvente ca şi melodiile cu caracter specific instrumental sînt şi cele care, deşi compuse pentru instrumente, au cantabilitatea şi amploarea melodiilor de tip vocal, coexistenţa celor 2 tipuri melodice fiind deosebit de caracteristică muzicii instrumentale din timpul Barocului.

Începutul sonatei pentru vioară de J. S. Bach



Stăpînirea într-o măsură tot mai mare a instrumentelor, din punct de vedere al execuţiei tehnice (după cele cu claviatură vine acum şi rîndul celor cu coarde), contribuie la apariţia stilului *Concertant* care ajunge la punctul său culminant în epoca Barocului. Melodia instrumentală capătă acum deseori un caracter de virtuozitate care îşi face apariţia şi în cea vocală, mai ales în ariile de operă, dar şi în cantatele laice şi religioase.

Arie din opera „Berenice" de Händel



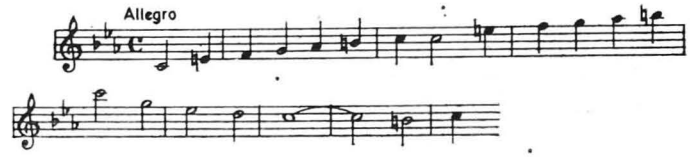
Muzica pe mai multe voci a maeştrilor din timpul Barocului conţinea germenii stilului *omofon armonic*, caracterizat prin dominaţia unei singure melodii, întregită printr-un suport armonic ce completează sensul ei expresiv.

Modificările intervenite în muzica din perioada următoare Barocului, afectează bineînţeles şi structura melodică.

Cu toate că şi în stilul polifon al Barocului erau frecvente melodii alcătuite în parte din arpegii, ele sînt însă tipice mai ales pentru stilul omofon armonic. În legătură cu o anumită logică a suportului ei de acorduri, în noul stil melodia devine perfect simetrică, cu o riguroasă corespondenţă a elementelor componente. Unitatea de bază a materialului de construcţie a formelor omofone o constituie grupul de două măsuri, alcătuit dintr-un singur sau din două motive. Alăturîndu-i-se o altă unitate de aceeaşi construcţie, acestea formează împreună o semi-perioadă, iar două semi-perioade alcătuiesc o perioadă.

Teme de acest fel sînt frecvente mai ales în forma de lied, şi sînt alcătuite simetric din 2 perioade egale (sau asemănătoare) ; în forma sonată, ele au o respiraţie mai largă depăşind 8—10—12 măsuri ;

Tema I din partea I a sonatei „Patetica" de Beethoven



Comparînd astfel de melodii cu cele de largă respiraţie, fără cezuri şi fără împărţiri simetrice din epoca Barocului, se desprind clar deosebiri fundamentale de structură, existente de pildă între melodiile unui Bach sau Vivaldi şi acele de mai tîrziu, din epoca clasicismului vienez. Acestea din urmă au de îndeplinit, în cadrul desfăşurării unei piese muzicale, o funcţiune asemănătoare cu aceea a personajelor unei acţiuni dramatice. Astfel de melodii, construite pe bază de simetrie şi periodizare, au căpătat denumirea de *teme*, unele servind ca idee principală a unor compoziţii concepute în forma *sonată*, avînd drept caracteristică principală un contur şi un elan ritmic deosebit de pregnant.

J. Haydn (Simfonie)

Octet op. 20 de Mendelssohn-Bartholdy

Tot atît de frecvente sînt însă şi temele cu un caracter cantabil, întîlnite mai ales în compoziţii cu un conţinut liric, dar în piese de proporţii mai mari, mai ales în cele concepute în forma *sonată*, servind ca idei contrastante faţă de cele cu caracter ritmic. În ceea ce priveşte structura lor, aceasta poate fi bazată fie numai pe arpegii, fie pe alter-

[8]) Publicat în „*Handbuch der Musikgeschichte*" de Guido Adler. Viena 1924, pag. 345.

[9]) Publicat în „*Handbuch der Musikgeschichte*" de Guido Adler, 1924, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro

narea între arpegii şi note pasajere, cum arată de pildă exemplul de mai jos :

Tema a II-a din partea I a sonatei „Appassionata" de Beethoven

Cu toate că în creaţia clasicilor vienezi, temele sînt adeseori formate fie numai din arpegiul unui singur acord, fie dintr-o înlănţuire de arpegii a două sau trei acorduri (în majoritatea cazurilor tonică-dominantă), această simplitate armonică îngăduie totuşi un număr aproape nelimitat de posibilităţi expresive. Diversitatea ritmului şi a modului de folosire a arpegiilor cu notele pasajere, etc., contribuie la bogăţia inepuizabilă a combinării sunetelor, la posibilitatea exprimării celor mai diverse nuanţe emoţionale. Aşa se explică faptul că deşi numeroase teme au aceeaşi substrucţiune armonică, datorită ritmului, ele pot fi totuşi cu totul diferite în ceea ce priveşte caracterul lor emoţional.

J. Haydn op. 74 nr. 2

Quartet KV499 de Mozart

Aria Leonorei — Beethoven

În cursul secolului XIX, în urma procesului de continuă lărgire a mijloacelor armonice, ce începe cu muzica lui Schubert, acordurile şi înlănţuirea lor devine în creaţia marilor inovatori în domeniul armoniei ca Chopin, Liszt şi Wagner, tot mai diferenţiată. Acest proces are o influenţă şi asupra melodiei care capătă acum un caracter din ce în ce mai cromatic.

„Tristan şi Isolda" de R. Wagner

„Parsifal" de R. Wagner

În muzica romantică a secolului trecut, în al cărei mod de exprimare armonia are un rol atît de important, melodia luînd în general naştere chiar din armonie, aceste două componente ale muzicii formează astfel o strînsă unitate. Detaşată de armonie, melodia pierde adeseori din sensul ei expresiv, încît nu mai poate fi înţeleasă ca atare, făcînd uneori chiar impresia unei succesiuni arbitrare de sunete. Din această categorie de melodii-teme, constituind o proiecţie a armoniei, fac parte în număr mare cele caracteristice îndeosebi pentru muzica lui Wagner, mai ales cele din operele *Tristan şi Isolda* şi *Parsifal*. Ele sînt de asemenea aproape tipice şi inovatorilor în domeniul armoniei de după Wagner, ca Anton Bruckner, Alexandr Skriabin, Max Reger, Richard Strauss etc.

Simfonia nr. 9 de A. Bruckner

„Sonata pentru pian" nr. 10 op. 70 de Scriabin

Cvartetul nr. 1 in sol minor de Max Reger

În aceeaşi perioadă, în care în creaţia compozitorilor de după Wagner, menţionaţi mai sus, au avut loc aceste prefaceri ale modului de exprimare, creaţia cultă a compozitorilor din sud-estul Europei şi din alte ţări cu folclorul bogat, ca de pildă Spania, prezintă alte aspecte stilistice. Anumite însuşiri esenţiale ale melodiei populare, forma ei lapidară, simplitatea, sinceritatea şi spontaneitatea ei au servit ca model pentru inventarea propriilor lor melodii şi în acelaşi timp ca un puternic anti-

https://biblioteca-digitala.ro

dot împotriva procesului tot mai accentuat de artificializare ce s-a manifestat într-o bună parte a creaţiei muzicale occidentale.

Este deosebit de interesant faptul că această forţă de reînnoire a muzicii populare sud-est europene vine tocmai de la un anumit primitivism al ei şi anume de la structura ei monofonă, care, după cum s-a văzut, reprezintă o etapă anterioară în dezvoltarea istorică a muzicii pe plan mondial. Forţa monodiei rezidă în faptul că ea este bazată pe primatul melodiei şi pe inepuizabila bogăţie şi varietate a ritmului, care în muzica occidentală s-a atrofiat din cauza hipertroficei dezvoltări a gîndirii armonice.

După cum se ştie, în ordine cronologică primii care s-au adresat autenticii muzici populare, au fost compozitorii ruşi din secolul XIX care, în frunte cu Mussorgski, au valorificat în creaţia lor particularităţile melodico-ritmice ale cîntecelor şi dansurilor ţărăneşti, îmbogăţind astfel mijloacele expresive ale muzicii culte. Sprijinirea consecventă pe muzica populară, este caracteristică — desigur sub aspectele stilistice ale muzicii contemporane — şi reprezentanţilor curentului folcloric modern din secolul nostru ca Janácek, Bartók, Enescu, De Falla, Kodály şi, mai recent, Haciaturian şi alţi compozitori reprezentanţi ai şcolilor naţionale din Uniunea Sovietică. Iată şi cîteva teme cu o structură melodică influenţată de aceea a muzicii populare.

„Tablouri dintr-o expoziţie" de Mussorgski

Cvartetul de coarde nr. 1 de Janaček

„Impresii din copilărie" de Enescu

Procesul de intensă cromatizare şi de continuă diferenţiere a armoniei, care a avut loc într-o bună parte a muzicii occidentale, a dus în cele din urmă la lărgirea tonalităţii pînă la limitele ei, procesul terminîndu-se în creaţia lui Schönberg şi a discipolilor săi cu dezagregarea tonalităţii şi apariţia stilului „atonal".

Cu scopul de a asigura desfăşurării muzicale, în condiţiile de dezagregare a tonalităţii, o forţă de coeziune care s-o înlocuiască pe aceea de altădată a tonalităţii, Arnold Schönberg a creat, — după unele iniţiative anterioare în acest domeniu, ale lui Mathias Hauer [10], — sistemul *dodecafonic serial,* constînd într-un anumit mod de organizare orizontală şi verticală a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice. (de aici şi numele de dodecafonic: dodeca = 12, foné = sunet).

Dar gama cromatică (totalul cromatic) nu stă numai la temelia muzicii seriale, iar consecventa ei utilizare nu este numai o caracteristică a compozitorilor aparţinînd culturii muzicale germane, ci constituie un aspect stilistic important şi al muzicii unor compozitori francezi, ca de pildă Arthur Honegger. Mai mult chiar, frecvenţa elementelor cromatice, în organică combinaţie cu arhaicele moduri populare, este oarecum definitorie şi pentru stilul lui Bartók şi cel al lui George Enescu, mai ales din lucrările sale tîrzii.

Spre deosebire de sistemul dodecafonic serial care obligă pe compozitor ca în inventarea temelor şi în dezvoltarea acestora să ţină în mod permanent seama de rigorile metodei seriale, în muzica lui Paul Hindemith şi în aceea a adepţilor săi (Harold Genzmer, Ernst Toch etc.) melodia izvorăşte tot atît de liber din gama cromatică ca cea de structură strict diatonică din gamele majore şi minore, caracteristică muzicii de altă dată. În muzica lui Hindemith şi a altor compozitori care folosesc „totalul cromatic", centrul tonal la care se raportează toate sunetele unei piese îşi păstrează funcţiunea sa, dar folosirea liberă în melodie a celor 12 semitonuri, are drept consecinţă aceeaşi libertate şi în domeniul armoniei ; în acest fel, posibilitatea de a înlănţui un acord cu oricare altul, precum şi lipsa constrîngerii de a rezolva disonanţele slăbesc coeziunea tonală, fără a impieta însă asupra organicităţii, logicii şi expresivităţii melodiei.

Din Cvartetul op. 16 în Do de Hindemith

În timp ce în muzica apuseană din secolul nostru cromatismul îşi are sursa sa în acord, în extrema diferenţiere a limbajului armonic, în muzica celor doi mari reprezentanţi ai curentului folcloric modern, Bartók şi Enescu, cromatismul îşi are sorgintea sa în acele melodii populare româneşti în care distanţe de tonuri întregi alternează cu semitonuri sau care, în urma prezenţei treptelor mobile, melodia este alcătuită din 9 sau 10, în unele cazuri chiar din 11 semitonuri.

[10]) Mathias Hauer, compozitor austriac (1883—1954) a scris 8 suite, o simfonietă, 2 cantate în stilul dodecafonic deosebit de cel dezvoltat de Schönberg.

https://biblioteca-digitala.ro

Sonata pentru două piane şi percuţie (partea a II-a) de Bartók

„Simfonia de cameră" de Enescu

Dintre temele şi melodiile deosebit de caracteristice pentru sensibilitatea unui compozitor contemporan fac parte şi cele create de Olivier Messiaen. Deşi din structura melodică a ideilor sale muzicale nu sînt absente nici cromatismele şi nici salturile mari, ele fiind clădite pe temeiul unuia dintre *modurile cu tranziţie limitată,* inventate de Messiaen, melodiile sale se integrează în mod organic în tonalitate.

„Turangalîla" de O. Messiaen

Făcînd studii de ornitologie muzicală şi fiind de părere că melodia nu este un privilegiu al oamenilor, ci ea poate fi regăsită într-o formă nu mai puţin impresionantă şi în cîntecul păsărilor, „liberă, anonimă, improvizată, născută din plăcerea de a cînta" [11].), Messiaen a ales ca material tematic al mai multor lucrări ale sale *(Reveil des oiseaux, Oiseaux exotiques, Catalogue des oiseaux, Chronocromie)* cîntece ale celor mai diferite păsări din Franţa şi din alte ţări, pe care le-a notat cu multă exactitate.

Cîntecul ciocîrliei din „Chronochromie" de Messiaen

Procedeul întemeiat pe valorificarea într-o compoziţie a unor melodii care nu sînt de provenienţă umană, a rămas deocamdată un fenomen izolat, ca şi încercările lui Alois Haba de a crea un sistem muzical, bazat pe împărţirea gamei în sferturi, treimi şi şesimi de ton, melodia cuprinzînd deci intervale mai mici de un semiton.

Nu intenţionăm să întreprindem în cadrul prezentului studiu o analiză mai amănunţită a sistemului dodecafonic serial pe temeiul căruia atît Schönberg cît şi elevii săi direcţi, Alban Berg şi Anton von Webern, au compus lucrări reprezentative pentru creaţia muzicală din prima parte a secolului nostru, iar după ei şi alţii [12]). Ceea ce considerăm însă necesar de a menţiona aici referitor la melodia dodecafonică, este forma ei neobişnuită, deosebită de toate formele melodiei cunoscute pînă la apariţia sistemului serial.

Ce este o *serie?* O succesiune de 12 semitonuri ale gamei cromatice, stabilită după o anumită ordine, servind ca material brut pentru construirea materialului tematic al unei lucrări :

iar inversarea seriei poate fi folosită ca material de construcţie al temelor (intervalele stabilite în seria originală rămîn aceleaşi, numai că ele vor fi socotite în sens invers) :

[11]) *Histoire de la musique* II, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pag. 1165.

[12]) Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek, Alois Bernhard Zimmermann, Hanz W. Henze, Wolfgang Fortner.

https://biblioteca-digitala.ro

precum și recurența ei și inversarea recurenței :

Iată de pildă, ideea de bază a *Cvintetului pentru suflători, opus 26,* de Schönberg, care în primele șase măsuri reprezintă tema propriu-zisă, derivată din seria de bază, celelalte măsuri constituind recurența și inversarea temei inițiale.

Pentru a nu se produce efecte tonale prin care între muzica dodecafonică serială și cea tradițională ar mai putea exista asemănări, metoda serială interzice repetarea într-o temă a unui sunet, mai înainte ca toate celelalte să fi fost expuse.

Spre deosebire de o piesă concepută tonal în care există o anumită ierarhie a sunetelor, ele fiind raportate la un centru, în muzica dodecafonică serială ele nu au nici o legătură cu un astfel de centru și sînt egale ca importanță.

Metoda serială a dat loc chiar în rîndul adepților sistemului dodecafonic la interpretări diferite. În timp ce Schönberg afirma că seria este un produs al inspirației, René Leibovitz, elev al lui Schönberg și unul dintre teoreticienii noului sistem afirmă că : „... în timp ce compozitorul tonal crede că poartă lumea sa muzicală în sinea lui (temele, acordurile etc., fiind considerate drept conținuturi ale conștiinței sale) lume pe care a realizat-o grație acelui receptacul fin care era sistemul tonal, metoda schönbergiană pune accentul pe faptul că toate figurile sonore se află în afara *conștiinței sale* și *intenționalitatea* compozitorului (intenționalitate care este conștiința de figuri sonore) este aceea care vizează aceste figuri. Aceasta reiese în evidență din însăși structura tehnicii cu 12 sunete, din moment ce știm că actul inițial al compozitorului dodecafonic constă într-un act intențional de organizare a celor 12 sunete ale gamei cromatice"[13]).

Urmărind dezvoltarea melodiei de la cele mai primitive manifestări ale ei, pînă la cele dodecafonice, ar putea exista tentația de a le considera pe acestea ca forma cea mai evoluată a melodiei.

Chiar dacă ar fi așa, aceasta nu înseamnă însă că, așa cum se întîmplă în domeniul tehnicii, în care îmbunătățirea adusă unei mașini scoate din uz pe aceea mai puțin perfecționată, că melodiile anterioare apariției sistemului dodecafonic, fiind chipurile mai puțin expresive decît acestea din urmă, ar fi depășite. Dacă ar fi așa, atunci nu s-ar putea explica faptul de ce melodii de tip monofon, ca cele gregoriene, psaltice sau populare de străveche origine — ca de pildă bocetele din folclorul nostru, — impresionează și astăzi pe cei ce și-au păstrat o sensibilitate normală față de muzică.

Adevărat este însă că apariția de pe la sfîrșitul secolului XIX a marii diversități de forme melodice noi, constituie consecința lărgirii sferei expresive ce și-a făcut loc în muzică în urma tălmăcirii unor stări sufletești care pînă atunci nu-și aflau locul în muzică, ca de pildă spaima, groaza, disperarea etc., caracteristice pentru muzica expresionistă.

În timp ce Schönberg își construiește compozițiile cu ajutorul unor largi arcuri melodice, în creația lui Anton von Webern, melodia ajunge într-o fază de „atomizare", compozițiile sale (în general scurte, de pildă simfonia sa are o durată de 10 minute), fiind construite nu din teme sau „linii directoare", ci din „puncte" (de aici și numele de muzică punctualistă) care se înșiră fără acea pregnanță ritmică, proprie nu numai muzicii tradiționale dar și aceleia a lui Schönberg și altor compozitori dodecafonici. Muzica lui Webern se caracterizează însă printr-o succesiune de timbruri variate.

Dar dacă compozițiile lui Webern, cu toată rigurozitatea extremă a organizării sunetelor și în ciuda ponderii deosebite pe care o are elementul constructiv, exprimă totuși anumite stări psihice, la urmașii spirituali ai lui Webern, emoționalitatea, în sensul tradițional al cuvîntului, este greu sesizabilă, dacă nu cu totul absentă.

În lucrările acestora, cu o considerabilă diversitate de forme sonore, ca clustere (conglomerate de sunete), precum și glissando-uri, triluri, flageolete etc., executate pe instrumente clasice, la care se adaugă și zgomote produse cu aceleași instrumente (lovirea instrumentului cu palma, periatul coardelor pianului, „prepararea pianului" prin introducerea între corzi a unor mici obiecte zornăitoare etc.), se obține o mare varietate de efecte coloristice. O gamă și mai largă de asemenea efecte se pot produce cu instrumente electronice.

Majoritatea acestor efecte nu poate fi fixată în scris cu ajutorul notației tradiționale și astfel a fost inventată o grafie specială care, în general, diferă de la un autor la altul.

Ideea muzicii bazate pe culoare nu este nouă căci ea a fost formulată prima dată de Schönberg în *Tratatul* său *de armonie* din 1911 (Universal Edition, Viena, pag. 507).

Nu intenționăm să ne ocupăm mai îndeaproape cu muzica timbrală avangardistă care a apărut în cursul ultimelor două decenii și jumătate. Studiul nostru fiind consacrat *melodiei,* trebuie să

[13]) R. Leibovitz: *Introduction à la Musique de douze sons* (Ed. Z. Hoche, Paris, 1949, pag. 109).

https://biblioteca-digitala.ro

arătăm însă că acest element principal al exprimării muzicale de pînă acum, a cărei diversitate de manifestări am urmărit-o în cele precedente, a fost exclusă din creaţia adepţilor noilor curente avangardiste.

Nu este poate o afirmaţie gratuită că lipsa de melodie sărăceşte în mod evident muzica. Dar abandonarea ei în muzica avangardistă a fost posibilă datorită faptului că, izvorîtă din alte domenii psihice decît cele tradiţionale, ea nu se adresează laturii afective a psihicului ascultătorilor, ci urmăreşte o satisfacţie de ordin pur intelectual, prin modul de organizare a materialului sonor pe temeiul unor principii matematice. Exegeţii noilor curente explică acest proces de tot mai accentuată „intelectualizare" a muzicii prin influenţa ştiinţei asupra artelor.

Ştergerea deosebirilor existente pînă acum între artă şi ştiinţă este — judecînd după însăşi declaraţiile celor mai de seamă reprezentanţi ai avangardismului — consecvent urmărită în muzica cea nouă.

Psihicul omului se caracterizează prin coexistenţa unei sfere emoţionale cu aceea în care au loc procesele raţionale, ambele într-o permanentă întrepătrundere.

Orice om care iubeşte muzica, ştie din experienţă proprie că, trecînd dincolo de senzaţiile pur auditive, muzica declanşează în psihicul celui ce o ascultă un proces dinamic, o potenţare a stărilor afective, avînd ca rezultat o bună stare sufletească, „sentimentul de eliberare interioară" care adevereşte nemijlocit teoria aristotelică a Katharsisului" [14]).

Pentru efectul katharctic este concludent faptul că „sentimentul de eliberare" apare nu numai în cazul ascultării unei muzici izvorîtă din sentimentul de afirmare a vieţii, ci şi sub impresia unor compoziţii al căror conţinut emoţional este expresia suferinţei, a tragicului, a patosului dramatic etc. Deşi asistăm astăzi la o largă răspîndire a artei avangardiste, care în rîndul tinerei generaţii de compozitori are un număr tot mai mare de adepţi, totuşi nu se poate face un pronostic asupra dezvoltării viitoare a artei muzicale. Unii exegeţi ai curentelor avangardiste afirmă cu tărie, că apariţia acestora, corespunzînd spiritului epocii, înseamnă sfîrşitul muzicii tradiţionale. Alţii, mai puţin categorici, sînt de părere că cele două feluri de arte muzicale vor coexista şi în viitor.

S-ar putea întîmpla ca, în viitor, în condiţiile civilizaţiei tehnice în permanentă dezvoltare şi în urma influenţei tot mai accentuate a spiritului ştiinţific, creaţia compozitorilor să conste din structuri sonore ca scop în sine şi ca dintr-o astfel de artă sonoră, cu un caracter pur arhitectural, să dispară şi ultimele reziduri ale unei vieţi afective. Sigur este însă că pe lîngă aceste forme ale unei arte sonore cu un caracter mai mult sau mai puţin abstract, vor exista şi alte genuri muzicale, servind pentru distracţia oamenilor, expresie a bunei lor dispoziţii. Oamenii nu vor înceta nici să danseze şi nici să cînte, şi astfel, pe lîngă formele savante ale muzicii vor fi mereu actuale formele muzicii de dans şi de cîntec, din care nu va lipsi melodia. Desigur că în acest fel, se va adînci tot mai mult o prăpastie între cele două forme de îndeletnicire muzicală.

Dacă generaţiile viitoare nu se vor dezvolta în mod unilateral, numai pe plan raţional, şi viaţa afectivă a oamenilor nu va ajunge într-o stare de atrofiere, prin dispariţia sentimentelor, atunci şi cele mai înalte forme ale artei muzicale vor trebui să răspundă cerinţelor emoţionale, iar în acest caz *melodia* îşi va păstra şi în viitor rolul ei ca element primordial al muzicii.

---

[14]) Dicţionar de estetică generală, Bucureşti, Editura Politică, 1972, pag. 357.

https://biblioteca-digitala.ro

La aniversarea lui Valentin Gheorghiu

În galeria universală a pianiştilor contemporani îl consider pe Valentin Gheorghiu al nostru printre cei mai iluştri. Arta lui interpretativă e remarcabilă prin distincţie, bun gust, sobrietate, construcţie, o nobilă şi profundă muzicalitate.

Îi adaug pianistului calitatea de eminent compozitor care întregeşte profilul de muzician al virtuosului şi îi conferă posibilităţi proprii de înţelegere, de adîncire a partiturii.

Iar ca trăsătură esenţială a caracterului, subliniez cu admiraţie calitatea rară şi de mare preţ : modestia, sublima modestie a lui Valentin Gheorghiu.

La aniversarea celor 30 de ani de activitate artistică pe tărîmul muzicii româneşti, îi exprim gîndurile mele bune, împreună cu urările de sănătate, pentru noi împliniri şi alte aniversări luminoase.

ION DUMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

— *Valentin Gheorghiu, vă propunem, acum cînd se desfăşoară ciclul concertelor prin care Filarmonica aniversează 30 de ani de la debutul dumneavoastră, o discuţie despre... pianistul Valentin Gheorghiu.*

— Preferam, ca întotdeauna să vă răspund cîntînd...

— *Ce mai puteţi face... Ne-aţi promis de astă dată că ne vorbiţi... aşa încît nu mai aveţi încotro...*

— Cu ce începem ?

— *Cu amintirea primilor paşi... muzicali.*

Aveam 4 ani cînd Ştefan a început să cînte la vioară şi eu îl priveam cu nesaţ. Curînd mi s-a cumpărat şi mie o pianină. Părinţii au simţit că ne place muzica şi au făcut totul ca să ne ajute.

— *Dar nu voinţa părinţilor a putut determina o asemenea carieră...*

— Am făcut muzică nu pentru că au vrut părinţii ci pentru că am avut o afinitate faţă de ea... şi am făcut-o din dragoste pentru muzică, dragoste pe care o păstrez, iertaţi-mă că insist, şi acum...

Dacă am izbutit să slujim această frumoasă artă a fost datorită părinţilor care ne-au înţeles şi ne-au ajutat... Apoi am avut norocul să trăim în preajma unor mari oameni cum au fost Constanţa Erbiceanu, Mihail Jora — eminenţi profesori care ne-au fost ca adevăraţi părinţi...

— *În casa Constanţei Erbiceanu aţi revenit şi după ce nu aţi mai avut statutul unui elev...*

— În muzică înveţi mereu... şi cu C. Erbiceanu am învăţat mereu. Veneam în fiecare săptămînă să-i cînt pînă în ultima clipă a vieţii ei. A fost între noi o prietenie care nu s-a desfăcut niciodată.

— *În cîteva cuvinte, cum aţi rezuma „lecţia" primită de la Constanţa Erbiceanu ?*

— În primul rînd că muzica are calitatea de a nu admite nimic în viteză, ci cu un finisaj pentru care trebuie să ai o răbdare fără margini... Să servim textul muzical, să nu-l deformăm cu personalitatea noastră... ci să pătrundem în esenţa muzicii.

— *Cine v-au fost colegi ?*

— Silvia Şerbescu, Lidia Cristian, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Theodor Bălan.

— *Cînd aţi început studiile la Conservator ?*

— La 6 ani... Cu ajutorul maeştrilor C. Erbiceanu, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Breazul, am fost primiţi la Conservator. Este curios faptul că la Conservator am urmat doar disciplinele teoretice necesare compoziţiei, şi nu pianul. C. Erbiceanu era pensionată de la Conservator şi am urmat doar cursurile ei particulare. Nu am deci o diplomă de absolvenţă la pian. Şi nu ştiu ce o să mă fac în viaţă...

— *Ce loc ocupă în formarea Dvs. anii petrecuţi la Conservatorul din Paris ?*

— La sugestia maestrului Enescu am primit o bursă şi am stat doi ani la Paris, după care ne-am reîntors... A început războiul... Am rămas în ţară şi-mi pare foarte bine că s-a întîmplat aşa, că pot spune că aparţin unei şcoli româneşti. Ce am învăţat la Paris a fost interesant, complex, dar profesorii de care mă simţeam mai legat au fost întotdeauna cei din Bucureşti...

— *Cînd „intervine" în biografia Dvs, numele George Georgescu ?*

— În momentul debutului meu la Filarmonică... în 1943 aveam 15 ani, Georgescu m-a invitat să susţin primul concert la Ateneu. Era în mai, era foarte cald, foarte frumos. Nu aveam nici un fel de emoţie pe atunci... Simfonicul a început cu *Concertul în Do major* de Beethoven şi a continuat cu *Simfonia a IX-a*. De atunci, George Georgescu m-a luat sub aripa lui protectoare şi mă invita să cînt în fiecare an.

— *Vorbiţi-ne şi despre ceilalţi dirijori români cu care aţi colaborat...*

— O strînsă prietenie m-a legat de Constantin Silvestri. De multe ori organiza la el audiţii. Ascultam nopţi întregi... În casa lui Silvestri am auzit pentru prima oară *Wozzek*... Trebuie să amintesc de asemenea de Al. Alessandrescu, Th. Rogalski, A. Ciolan, dirijori cu care am colaborat de multe ori şi pentru care am avut o deosebită stimă.

— *De C. Silvestri vă leagă momentul primei audiţii a Concertului de Paul Constantinescu.*

— Prima audiţie de la Bucureşti şi prima audiţie de la Paris din 1957, cînd Silvestri a fost invitat în Capitala Franţei... După aceea am realizat cu el un disc cu Orchestra Radiodifuziunii Franceze.

Am o stimă deosebită faţă de Paul Constantinescu. Îmi amintesc cînd m-a chemat la el acasă, să ascult *Concertul pentru pian* pe care tocmai îl scrisese. Cînd am auzit tempii pe care îi luase (pentru că nu era un pianist prea bun), nu prea mi-a plăcut... Tema mi s-a părut superficială... Curînd, mi-am schimbat părerea. Mi-am dat seama că deficienţele compozitorului în interpretare mă împiedicau să văd frumuseţea partiturii...

Cum am interpretat prima oară *Finalul* în tempo-ul cu care-l cînt astăzi, Paul Constantinescu s-a speriat şi a spus că nu-l mai recunoaşte. Pe urmă s-a obişnuit...

https://biblioteca-digitala.ro

— *Ce loc ocupă după părerea Dvs. acest Concert în literatura pianistică națională ?*

— Îl socot cel mai frumos concert românesc... Este o lucrare profundă, dramatică, cu o scriitură pianistică plină de farmec.

— *Ce au însemnat pentru Dvs. cele 3 decenii care au trecut de la debut ?*

— 30 de ani de muncă, de emoții... cîntînd în multe țări ale lumii, de la Tokio la New-York...

— *Sub bagheta căror dirijori ați cîntat de-a lungul acestor ani ?*

— Dorati, Fistoulari, Benzi, Serge Baudo (cu care am fost coleg la Paris), Aubersson. Acompaniatori ideali : Auberson și Georgescu.

— *Dintre pianiștii ascultați, pe care-l socotiți un interpret ideal ?*

— Idealul meu de pianist ar fi Schnabel în Beethoven, Horovitz în Liszt și Prokofiev, Edwin Fischer în Mozart... Rubinstein în Chopin... Toți la un loc ar fi... pianistul ideal.

— *Și un Richter ?...*

— În toate.

— *În cei 30 de ani de activitate v-au atras și alte instrumente cu claviatură, — orga, clavecinul ?...*

— Mi-a plăcut foarte mult orga...

— *De ce ați părăsit-o în ultimul timp ?*

— Din cauza pianului... pentru care am părăsit și compoziția...

— *Care este raportul între interpretul și compozitorul Valentin Gheorghiu ?*

— Compozitorul și pianistul sînt într-o veșnică ceartă... Unii compozitori îmi spun că sînt foarte talentat la pian, să mă țin de el... iar unii pianiști îmi propun să mă preocup numai de compoziție. Dar aș sublinia cu seriozitate că activitatea componistică mă ajută enorm în pianistică.

— *Din întreaga literatură a pianului ce lucrări preferați ?*

— Îmi place muzica în general, chiar dacă nu e scrisă pentru pian. Literatura pianului e vastă, mi-e greu să precizez ce-mi place și ce nu-mi place. Îmi plac multe lucrări, începînd de la creațiile preclasicilor la cele semnate de Prokofiev. După Bartok, Prokofiev, îmi plac mai puține lucrări... Literatura de pian unde nu există cantabilitate ci numai percuție este foarte interesantă dar parcă ar fi unilaterală...

— *Se vorbește adeseori despre predilecțiile lui Valentin Gheorghiu pentru muzica romanticilor ?*

— Știți că și în tehnica unui pianist cîntăresc mult uneltele lui, adică mîinile... un pianist care are mîini cu degete pline și egale poate fi dispus să interpreteze lucrările clasice... Mîinile m-au împins spre literatura romantică. Asta nu înseamnă că nu-mi plac clasicii și compozitorii contemporani.

— *În cei 30 de ani de activitate, care a fost momentul cel mai dificil ?*

— În 1968, am fost programat la Montreal în Canada într-o prestigioasă serie de concerte... Pentru mine a fost o onoare și în același timp un lucru foarte greu să cînt în același ciclu unde au mai fost programați Michelangeli, Rubinstein, Ghilels, precum și Orchestre de Paris cu Charles Münch... Se pare că a fost bine, pentru că în anul următor am fost rechemat să cînt într-o serie de concerte la care și-au dat concursul Richter, Michelangeli, Rostropovici, Oistrach...

Concertele de la Montreal au fost momentele cele mai grele și poate cele mai importante ale carierei mele...

— *Ne vorbeați cîndva despre greutățile, despre dificultățile pe care a trebuit să le învingeți de-a lungul vieții Dvs. La ce anume vă refereați ?*

— La greutățile de a face muzică... Înainte de fiecare concert sîntem în fața unui examen... După un concert o luăm de la capăt... 30 de ani, munca continuă încercînd mereu să te autodepășești, nu este un lucru ușor... De multe ori ai impresia că ești în regres... că nu merge bine... că te depărtezi de muzică. Dar de multe ori ești recompensat cînd vezi că publicul pleacă de la concert mai bun decît a venit...

— *Nu v-a părut niciodată rău că ați optat pentru această carieră ?*

— Cred că altceva nu puteam să fac. Socot însă că nu sînt... pianist.

— *Cum adică ?*

— Îmi place muzica și pianul e doar o latură a muzicii...

— *A existat un eșec în acești 30 de ani de activitate ?*

— Desigur... Dar se pare că nu știu decît cu lucrul acesta... Și cred că așa e mai bine...

— *Spuneți-ne de ce nu există un elev al lui Valentin Gheorghiu ?*

— Probabil că o să am în viitor. Deocamdată nu am timp și nici suficientă răbdare...

— *Putem deci spera că va exista cîndva un profesor, Valentin Gheorghiu ?*

— Nu știu încă dacă aș fi un bun profesor !...

— *S-a vorbit totdeauna de... timidul Valentin Gheorghiu. Cum se împacă timiditatea cu acea forță teribilă pe care o dobîndiți în fața claviaturii ?*

— Sînt un timid într-adevăr... dar poate că în fața pianului îmi dispare timiditatea...

— *Ce înseamnă pentru Dvs. Ateneul... în comparație cu sutele de săli de concerte în care ați concertat ?*

— Un loc drag, unde cîntam totdeauna cu dragoste, deși din nefericire în ultimii ani, din cauza

https://biblioteca-digitala.ro

reparațiilor, și-a pierdut acustica. Ateneul este un simbol...

— *Vorbiți despre noi... Înțelegem că vorbiți de frații Gheorghiu.*

Ce a însemnat Ștefan Gheorghiu pentru Valentin Gheorghiu ?

— Am crescut împreună în muzică, am lucrat și am cîntat împreună...

— *Unii critici au scris uneori despre repertoriul limitat al lui Valentin Gheorghiu.*

— Ce înseamnă „limitat" ?

— *Criticii s-au referit probabil la faptul că cultivați cu predilecție creația veacului 19...*

— Bine, dar eu cînt și lucrări de Bach, Mozart, Paul Constantinescu, Enescu, Prokofiev...

— *Putem spera că peste 20 de ani, cînd vom sărbători 50 de ani de activitate, veți extinde repertoriul atacat ?...*

— Probabil că atunci la dorința unora ar trebui să cînt și cu coatele...

— *Ce ne puteți spune despre muzicienii cu care colaborați în ciclul celor 12 concerte ?*

— În decursul anilor, colaborînd cu mulți muzicieni și colegi dragi, mi-am format un fel de familie în muzică și în aceste 12 concerte am plăcerea să cînt cu mulți dintre ei și cu alții cu care nu am cîntat niciodată...

Ilea Cătălin, Dan Iordăchescu (de care mă leagă o veche prietenie), cu tineri de talentul lui Dan Grigore, Silvia Marcovici, Aurelian Octav Popa, cu foarte tînăra Ilinca Dumitrescu, care reprezintă atît de multe speranțe, cu Cvartetul „Pro Arte", cu Varujan Cozighian, cu Martha Kessler.

Sînt mulți cu care fac muzică cu plăcere.

— *Îl știu pe Valentin Gheorghiu drept un permanent nemulțumit față de realizările sale...*

— Nemulțumirea, este adevărat, nu te îndeamnă să ai prea mult curaj...

Dacă ești însă încîntat de tine, atunci este mai grav... Și numai nemulțumit de tine te poți autodepăși...

Și asta este principalul în viața acelor care se dăruie muzicii și publicului.

I. Et.

Concerte de aniversare

Filarmonica „George Enescu" a avut în vedere și a statornicit, mai ales în ultimele stagiuni, o seamă de criterii majore în selectarea și orînduirea repertoriului și formelor de manifestări, care, răspunzînd gusturilor și exigențelor curente ale publicului, să corespundă nivelului de cultură artistică al unei instituții reprezentative, de mare tradiție și prestigiu național și internațional.

Astfel, integralelor simfoniilor de Enescu, Schubert, Honegger, li s-au adăugat în această stagiune ciclul „simfoniile de Beethoven — lucrări concertante românești", iar în domeniul muzicii de cameră, Comori ale Barocului muzical „Schubert—Brahms" sau Quartetul românesc — ca să citățm numai cîteva titluri curente.

În pragul noului an, 1973, Filarmonica a anunțat, pentru lunile ianuarie — iunie, o impozantă serie de *12 concerte extraordinare* oferite cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la debutul la Filarmonică al lui VALENTIN GHEORGHIU, interpret — muzician întotdeauna întîmpinat cu stimă și dragoste pe scenele de la noi și de pretutindeni, din lume.

Au fost programate *„6 Concerte de concerte"* și *„6 seri de muzică de cameră"* în două grupe de abonamente speciale, cuprinzînd, respectiv, trei concerte de concerte cuplate cu trei concerte camerale. Manifestările simfonice au loc în sala Ateneului Român, iar cele de cameră la Sala mică a Palatului RSR.

„Concertele de concerte" devin nu numai prilejuri de aleasă delectare muzicală în prezența unui artist care cultivă cel mai autentic bun gust în interpretare chiar parcurgînd pagini de spectaculoasă bravură solistică ; ele se vor configura și ca o memorabilă „monografie", constituind o trecere în revistă a celor mai fertile aspecte din istoria genului.

Iar cele *„6 seri de muzică de cameră"* au menirea să fie tot atîtea festivaluri unitare care își înscriu pe frontispiciu ilustrele nume ale lui Beethoven, Schubert, Schumann, Enescu și Brahms.

Urmărindu-le, unii auditori își vor aminti de „seriile de aur" înscrise ca puncte de referință în viața muzicală a capitalei de către George Enescu. Auditorii mai tineri le vor înregistra și păstra, desigur, între cele mai frumoase experiențe artistice de apropiere a comorilor muzicii de cameră.

Atît concertele de concerte cît și cele de cameră alătură protagonistului diferiți interpreți — dirijori și soliști din București și din țară — aleși nu numai dintre partenerii obișnuiți ai artistului ci și dintre cei mai valoroși tineri cum sînt Dan Grigore, Silvia Marcovici, Ilinca Dumitrescu.

Inaugurarea ciclului „12 concerte extraordinare" a avut loc în ziua de 9 ianuarie cu un *Festival Beethoven* deschis *cu Leonora nr. 3* după care a urmat tocmai lucrarea cu care debutase, în mai 1943, Valentin Gheorghiu : *Concertul în Do major*, pentru ca, după

https://biblioteca-digitala.ro

pauză, să se interpreteze *Fantezia pentru pian, cor și orchestră*, prim rezultant artistic dat în vileag de „Titan" din îndelungata germinație creatoare pentru *Simfonia a IX-a*. A dirijat Mircea Cristescu. Dirijorul corului Vasile Pântea.

Valentin Gheorghiu debuta ca solist sub bagheta lui George Georgescu. Avea atunci 15 ani, vîrstă pînă la care se remarcase prin apariții foarte timpurii. De altfel foarte timpuriu a evidențiat aptitudini muzicale cu totul aparte.

„Ne minunau orice fel de sunete, fanfarele, orchestrele de muzică ușoară ; ... Ștefan s-a făcut cu o diblă iar Valentin cu o pianină. În 10 zile Valentin învățase claviatura ; notele, le ghicea pe nevăzute și fără greș" — cam așa se povestesc în familie primele începuturi.

De mic copil Valentin cînta *Preludiu în Do major*, cel arpegiat, de Bach (primul caiet din *Clavecinul bine temperat)*, piese de Mozart, Ceaikovski (din *Anotimpurile)*. A luat primele lecții la Galați (Clara Segal), orașul natal, unde era aplaudat (sala centrală) în „recitale" copioase, fiindcă, o dată ajuns pe scenă, cînta tot ce știa, docil în felul lui, îndemnului („intri și cînți") profesoarei din culise.

Cînd avea 6 ani, în 1934, Valentin a fost primit, cu dispensă, la Academia de Muzică din București prin stăruința eminentei profesoare Constanța Erbiceanu care l-a prezentat ca pe o mare promisiune profesorilor : Otescu (care era atunci director), Jora, Breazul, Andricu...

În august 1937, George Enescu îl recomandă pe Valentin Gheorghiu prietenului său, profesorului de armonie și contrapunct, compozitorului Noël Gallon de la Conservatorul Național din Paris — unde avea să plece ca bursier — astfel : ... „iată un mic compatriot al meu, micul Gheorghiu, pe care-l consider excepțional dotat". În *Muzică și Poezie* din aprilie 1937, Enescu prezentase publicului nostru cei doi frați pe care în aceeași lună îi lăuda ca „fenomene muzicale" și *Epoca* (în aprilie 1937 „fenomenele muzicale" dăduseră primul lor recital în sala Dalles). Un *Preludiu* și o *fugă* de Bach, *Papillons* de Schumann, o *Mazurcă* de Chopin, o *sonată* de Vivaldi, piese de Händel, Mozart, Beethoven, Kreisler, iată cam ce cîntau Valentin și Stefan Gheorghiu în primele lor recitale. Prin 1941/42 au început să apară și în emisiunile „pe viu" de la radio.

Ajungem astfel la debutul solistic de la Filarmonică. Directorul de atunci al instituției, George Georgescu, fusese prins și el în acțiunile menite să lanseze la Ateneu pianistul adolescent, într-un Festival Beethoven, în programul căruia *Simfonia a IX-a* trebuia să garanteze atracția publicului.

„Precum am spus, *Simfonia a IX-a* „face sală plină" ceea ce îndeamnă și la audiții prea frecvente ale ei. Nu trebuie să abuzăm de capodopere pînă la banalizarea lor. Odată pe an în condiții solemne, ajunge ! La atracția de astă dată se mai adaugă și cea a debutului unui pianist român de 15 ani. Valentin Gheorghiu, *Concertul I-iu, în do major* de Beethoven, era foarte bine ales pentru a pune în valoare tehnica și muzicalitatea acestui element nou de la care sînt de așteptat cele mai frumoase realizări" (Em. Ciomac — *Timpul)*.

Programul de sală făcea o succintă prezentare a solistului începînd prin a arăta ce vîrstă are și cu cine învață, că fusese trimis ca bursier al statului la Paris unde a luat chiar prima medalie la clasa de teorie și solfegii ; însfîrșit, se menționa că Valentin Gheorghiu însuși este „autorul frumoasei cadențe din partea întîi a Concertului".

Referindu-se la această cadență (pe care Valentin Gheorghiu a cîntat-o aidoma și în recentul concert aniversar) Em. Ciomac continua, în cronica sa de acum 30 de ani :

... „Valentin Gheorghiu are dar și de compozitor. *Cadența* din partea I-a o dovedește. Format ca pianist mai cu seamă de pedagogia superioară a d-rei Constanța Erbiceanu, călăuzit în arta compoziției de Mihail Jora.... sîntem siguri că Valentin Gheorghiu va deveni un virtuoz, un interpret, un creator de mîna întîi. Aclamațiile nesfîrșite au confirmat și înfăptuirile de pînă acum și tot ceea ce va săvîrși și desăvîrși în viitor rîvna și îndemînarea acestui ales".

După trei decenii, orchestra la apariția în repetiție, publicul la apariția la rampă, l-au întîmpinat cu o căldură cu totul deosebită pe reputatul solist. Părea că trăim emoția unui al doilea debut cu prilejul programului care deschidea seria celor „12 extraordinare". Onorînd evenimentul, bagheta perspicace a lui Mircea Cristescu urmărea să imprime o rigoare de înaltă clasă reproducerii textului muzical și colaborării artistice cu protagonistul. Ne-a plăcut caracterul așezat și explicit al expoziției orchestrale în care nu rareori se scurtează nejustificat valorile notelor (atît doimile cît și pătrimile — chiar dacă acestea din urmă sînt prevăzute cu *staccatto !)*.

Tema, nouă, cu care intră în desfășurarea muzicii solistul s-a deschis într-o dispoziție de admirabilă puritate și seninătate capabilă însă de cele mai subtile jocuri de spirit pe parcurs, pentru ca înainte și dincolo de acordurile în *fortissimo* ale orchestrei să afirme o vigoare juvenilă plină de demnitate și conștiință apolinică. Excepțională este diversitatea coloristică a tușeului la Valentin Gheorghiu. O modulație de cîteva măsuri în regiuni bemolate conferă prin el claviaturii tente infinite. Într-un astfel de moment te poți gîndi la Debussy, după cum, de pildă într-o tiradă pe *mi bemol* (regiunea măsurii 266 și celelalte) depășind „Imperialul" aceluiași autor l-ai putea întîlni pe Brahms.

Dar asta nu fiindcă solistul n-ar păzi limitele stilului, pe care le afirmă cum rareori ne este dat să aflăm, ci pentru că Beethoven din „prima perioadă" este în fața ascultătorului sensibil la trăsăturile specifice personalității lui, integrale, unul și același, ființă artistică indivizibilă. Dar am fi ostateci ai purismului dacă nu am admite că auditoriul de astăzi recepționează pe fondul aperceptiv care l-a înglobat și pe Brahms și pe Debussy — îi pomenim numai pe aceștia fiindcă venise vorba despre ei. Urmează însă întotdeauna acele reveniri la matcă tot atît de surprinzătoare ca și îndepărtările — să spunem acum anticipările — din textele beethoveniene, revenirile la matca individualității lucrării însăși și la exersarea predominanțelor din respectiva zonă de scriitură, cu toată pluralitatea determinantelor ei.

Ajungem, deci, în mod necesar, la echilibru, ca însușire fundamentală funcțională a organismului com-

https://biblioteca-digitala.ro

poziției ca și a compoziției interpretative pe care în cazul nostru o alcătuia *Valentin Gheorghiu-muzicianul,* ceea ce înseamnă mai mult decît o profesie, o latură a artei sunetelor, fie ea solistica strălucită, de performanță tehnică.

În partea a doua a concertului cînta parcă, pentru noi, laolaltă cu Valentin Gheorghiu și Beethoven, cînta Bach (începutul auster) și Mozart (măsurile 30, ca de *Quintet în Mi bemol major)* și Chopin (ornamentările din măsurile 39—40) și Schumann (fremătarea pulsațiilor interioare din măsurile 70, etc). Către sfîrșit (măsurile 91, etc.) solistul nu lasă tempo să lîncezească. *Rondo,* finalul, a fost atacat cu o claritate solistică ce-l asemuia unui joc de diamante impunînd ordine, transparență. Iar dacă în primul cuplet orchestra nu dădea pregnanța cuvenită, soloul recupera, sugerînd ceea ce trebuie să urmeze în situațiile similare.

Dialogul acesta stimulativ a fost întreținut la parametrii unei înalte experiențe și exigențe și în *Fantezia* de Beethoven. După ampla introducere pianistică, corul, preluînd melodia deliberat simplă, a proiectat-o în sferele elizee rîvnite atît de insul ales cît și de întreaga colectivitate, al cărei produs a fost și exponent căuta să fie.

Rareori l-am văzut pe Valentin Gheorghiu mai desferecat, mai comunicativ pe întinse spații sonore. Devenise tribun, mentor în Agora ! Și, a trebuit să reia cuvîntul, după aclamațiile prelungi și entuziaste, pentru „bis", ale mulțimii.

La sfîrșitul aceleiași luni, în 31 ianuarie era programată o seară de Triouri de Beethoven. Același remarcabil succes de autentică muzică.

Am beneficiat și de prezența la una dintre ultimele repetiții ; eram acasă la Ștefan Gheorghiu.

Masa lungă străjuită de jilțuri cu spătare sculptate, tavanul cu grinzi de lemn, florile de cîmp adu-

. . . în perioada debutului

nate și puse pe pînze de zugravi iar de gazdă pe pereți ca să înfrumusețeze, ți-ar putea trimite gîndurile undeva în domeniul rustic cronicăresc ori monahal, dacă vreun „bibelou drăguț" sau în fine cîte un oarecare obiect de interior citadin nu ți-ar evoca poezia lui Minulescu ori pictura lui Petrașcu. Pianul, închis, negru, greu, tăcut ți s-ar arăta bacovian și .... mai pe urmă altfel straniu dacă apuci să observi orientarea întîmplător precisă a robotului — o jucărie electronică cam înfricoșător de dimensionată, reperînd de pe o poliță (ce contrast cu desenele transparente pe care le cam acoperă !) cu radarul lui roșu, pianul. Are și un ecran, acum întunecat, în care se reflectă o undă de lumină din casă, ca o lumînare vie. Ochii păpușii blonde uitată de un copil pe o canapea îți apar candizi. Dar oare are ascuns sub găteală vreun magnetofon sau disc miniatural care vorbesc sau cîntă prin circuite imprimate și inimă tranzistorială ?

Claviatura e pusă în mișcare. Coardele încep să vibreze armonios, generos, deschizînd larg, de-adevărat ! — zăgazurile spiritualității, înțelepciunii, bunătății, îmbiind omenește la toate acestea.....

Se aud primele măsuri ale unei creații ale autorului Simfoniei cu coruri, nu mai puțin „titanice", a unei „simfonii de culme" în seria unor lucrări pentru pian, vioară și violoncel, *Triourile lui Beethoven,* acum și ale noastre și ale tuturor.

În ținuta obișnuită, domestică, privit dintr-un unghi favorizînd închipuirea ce se vrea cu orice chip evocatoare sugestivă, riscînd halucinația, Valentin

SALA ATENEULUI

Duminică 16 Mai 1943, orele 11 dim.

CONCERT SIMFONIC

Conducerea muzicală:

GEORGE GEORGESCU

Solist: VALENTIN GHEORGHIU (pian)

PROGRAM:

1) BEETHOVEN: Concertul No. 1, în „Do major", pentru pian și orchestră

a) Allegro con brio
b) Largo
c) Rondo (Allegro scherzando)

Solist: *Valentin Gheorghiu*

— P A U Z Ă —

2) BEETHOVEN: *Simfonia a noua,* în „Re minor", pentru orchestră, soliști și cor.

a) Allegro ma non troppo
b) Molto vivace (Scherzo)
c) Adagio molto e cantabile
d) Finale: Presto — Allegro ma non troppo — Alla marciale — Adagio divoto — Allegro energico — Prestissimo — Maestoso

Cu concursul Soc. corale „CARMEN" sub conducerea D-lui Prof. ION CHIRESCU, a d-nelor EMILIA GUȚIANU ALESSANDRESCU (soprano), NELA DIMITRIU (alt) și a d-lor MIRCEA LAZĂR (tenor) PETRE ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ (bariton-bas).

(Reținem că era doară programul debutului)

Copilul pianist atent la. . . muze și la obiectiv

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghiu îți poate aminti „Autoportretul" lui Țuculescu.

S-a postat parcă eroic în pragul lumii dintre înlăuntrul și din afara artei și a artistului. Pe obrazul lui, încrustate bărbătește, tăria și noblețea și, parcă, niște stoice urme. Nu poartă beretă, paleta sau lira lui i se așterne, imensă, în față, întinsă în cadre de bronz. Este o unealtă minunată sub degetele unui cavaler.

Pianistul a trezit sunetele.

Violoncelistul cată să înfiripe o tiradă oratorială. Poartă o bluză adolescentină, rulată pe gît, al cărui alb contrastează puternic cu barba care impune, oricum !

Cătălin Ilea s-a înscris ca un mezin meditativ, auster, perspicace și tenace în această familie de muzică.

Iar Ștefan Gheorghiu, în prezența lui Valentin, se simte mereu... acasă — așa cum este de fapt acum ! — și frate. Se uită din înălțimi statuare prin lentile și rame de profesor. Vioara pare mai mică la el și plăpîndă. Nu rareori acompaniază cu sfiiciune și înfiorare.

.....

Se deapănă *Trio op. 97*, „Arhiducele", de Beethoven. Dacă e vorba acum de vreun Arhi... apoi acesta e Valentin Gheorghiu.

.....

În pauză fiecare ezită să frîngă ecourile minunate ale muzicii. Jilțurile, goale, tăceau, instrumentele se hodineau..

Tablou viu de natură statică.... (Îngăduiți-mi să consemnez că nu aveam voie să fiu atunci tăcut, reflexiv, discret și menajant. Acel + 1 de la o repetiție dorea să creioneze un plus de interes relatînd despre program pentru un concert dintr-o „serie de aur", extraordinară). Trebuie s-o luăm totuși un pic metodic... că altfel mă pierd cu voi printre portative, am zis, notînd imediat în caietul meu. Ne pierdem cu toții (spune Valentin Gheorghiu delicat, căutînd să netezească, cu bună voință). Propun să rămînem discreți, vorbind fiecare ca instrumentiști ce sînt parte egală dintr-o formație.

Să admitem convenția notării dialogului componenților formației de trio cu Pianul, Vioara, Violoncelul iar acel + 1, de la repetiție se va retrage dispărînd după o liniuță de dialog (echivalentă grafică cu semnul minus).

— Mă abandonez plenitudinii integrale ascultînd *Trio* „Arhiducele", al 7-lea, dar mă tem că prețuiesc în primul rînd *Trio nr. 3.*

Pianul : să remarcăm noutatea specifică a acestei lucrări care poartă op. 1, ceea ce simțim aici cu toții ca fiind „beethovenian".

— Să nu eșuăm în formule „muzicologice" ! Ce înseamnă aici „beethovenian" ? Nu cumva mitizăm tonalitatea, gîndindu-ne la *Simfonia destinului,* la *Concertul nr. 3,* la *Sonata a VII-a* pentru pian și vioară ?

Pianul : Ba mai mult ! ne putem gîndi la *Fantezia* de Mozart și la *Concertul în do minor,* pentru pian al aceluiași.

— Și chiar la Muzica funebră (maură) a compozitorului de la Salzburg.

Pianul : Filiație aflăm dar Beethoven a dat do minorului un patetism incomparabil — are și o sonată „Patetica" — în timp ce mi bemolului (tonalitatea *Simfoniei a III-a* și a *Concertului nr. 5)* și si bemolului (tonalitatea *Trioului op. 97)* le-a conferit imense perspective de conștiință eroică, de grandoare monumentală.

— Ce ar avea de spus violoncelul în privința filiațiilor ?

Violoncelul : În ansamblurile camerale mozartiene și haydniene soarta instrumentului meu îmi apare cam ingrată ; este cam ce reprezenta viola da gamba în *Sonata a tre.* Pe cînd al treilea *Trio* de Beethoven este prima lucrare în care violoncelul capătă conștiința lui însuși, se înscrie ca un partener egal.

Vioara : Vocea întîi se află în aceeași situație (e un primus inter pares). Începem într-un unison concentrat, aforistic, grav, din care vioara se desprinde cu o întrebare blîndă, ingenuă, după care pianul deapănă neliniștea ca stare patetică predominantă. *Allegro con brio.* Și totul i se asociază pe parcurs.

— Oricum, Beethoven a fost pianist și știe să evidențieze virtualitățile claviaturii. Admirabilul *Andante cantabile con Variazioni* e condus mai ales de pian.

Pianul : Să nu zicem condus ; să spunem diriguit.

Vioara și violoncelul : în variațiunea a treia noi avem doar punctări *(pizzicato)* dar ce dramatism în ele !

— Și așa zisul' *Menuet (Quasi allegro)* sună „patetic — beethovenian".

Pianul : și la Mozart „dansul" a putut figura „surîsul... printre lacrimi".

Violoncelul : Finalul, prin neliniștea ce mocnește prin energie și furtună, va spulbera suferința, totuși — Beethoven triumfă în plină lumină.

Sfîrșitul ultimei secțiuni, afirmă majorul, dar, surpriză, nu zgomotos ci în pianissimo.

Pianul : E lumina elevației interioare, intime, atît de potrivită acestui gen cameral !

— Simfonicului îi sînt mai familiare triumfurile prin tării fonice.

Dar să trecem la *Trio al 5-lea, op. 70 nr. 1.*

Violoncelul : ne dezlănțuim toți.

https://biblioteca-digitala.ro

Vioara : din nou unison.

Violoncelul : Dar eu trebuie să exclam imediat o durere infinită ce îmbunează, ce trece deîndată într-o imensă și dulce împăcare, chemînd parcă la contemplarea finalităților pozitive.

— Dar *Trio* se cheamă al „Fantomelor."

Pianul : partea a doua, într-adevăr e bîntuită.

— Ascunde o indicibilă putere de plăsmuire și evocare, „simfonică", și nu numai de juxtapunere de contraste ca în *Missa Solemnis, (Dona nobis pacem)* sau *Simfonia a IX-a.*

Pianul : Nu fantome ci mai curînd „spirite", un *Trio* al spiritelor.

— Omul stă parcă la fruntariile dintre viață și moarte, dintre real și fantastic, dintre bine și rău. E o cumpănă a naturii.

Vioara : Peste cromatismele pianului vioara și violoncelul giftie.

Pianul : Se deslușește aici anticiparea acelui ostinato descendent de bași, din finalul părții întîi a *Simfoniei cu cor.* Dar să nu deranjăm cu vorbe... marile spirite ale marilor lucrări.

— Dacă *Trio op. 1 nr. 3* era scris la vîrsta de 25 de ani, înainte de primul concert, de primul quartet, de prima simfonie, *Trio nr. 5 în Re major* apare în 1808, vremea multelor afirmări de maturitate. Observînd doar că lucrarea are trei părți, că se încheie cu un amplu *Presto,* din nou scăldat în lumină, lumina care izbîndește de cele mai multe ori și chiar cînd nu te aștepți.

Trioul al 7-lea scris în 1811 e dedicat, ca și alte lucrări din cele mai de seamă ale lui Beethoven — cum sînt *Concertul nr. 5,* Sonata *„Les adieux",* Sonata *Hammerklavier, Quartetul op. 133, Missa solemnis,* arhiducelui Rudolf, prieten și admirator devotat al compozitorului, devotat cu adevărat, nu precum alte înalte fețe snoabe și fățarnice. Se știe că titanicul compozitor a blamat necruțător inegalitatea instituționalizată, nedreptatea socială, abuzul, superficialitatea.

Pianul : Găsesc în acest *Trio* un Beethoven suprem, suveran.

— Suveranul iluminat al imperiilor frumosului exprimat prin sunete.

Găsiți în partea a II-a, „o joacă" ? Scrie în partitură *Scherzo !*

Vioara : nu e un joc „fantomatic", ca în al 5-lea *Trio.*

Violoncelul : acolo ne puteam gîndi și la Berlioz la *„Fantastica"* sau la umbra lui Don Juan.

Pianul : Aici e un Beethoven puternic și sigur, ca în capodoperele de culme.

— E o culme și în ordine numerică fiindcă, după acest *al 7-lea* nu mai urmează decît adausuri prin alăturări la o carte încheiată *(Triourile nr. 8* și *9* fuseseră lăsate fără număr de opus iar *nr. 10* și *11* sînt de fapt *Variațiuni).* Culme și anticipare a lumii muzicii miezului veacului XIX ! În aceste pagini aud și Brahms.

Pianul : Și Schumann.

— Poate un fragment polifonic cromatic ni-l sugerează pe Wagner din *Tristan.*

Vioara... ajungem departe.

Violoncelul : în *Andante cantabile,* partea a III-a, pianul ne recheamă la Beethoven.

— Un Beethoven adînc în care poți vedea începutul unui nou ev de muzică și chiar prelungirile lui (postromantism).

Visare, abandon, galopare, precipitare *(presto, più presto)* slăviri cu dangăte de aramă și sclipiri de galaxii coborîte în jurul tîmplelor oamenilor de trei ministranți, de un *TRIO.*

E. PRICOPE

https://biblioteca-digitala.ro

Simfonia a V-a de Enescu

de CORNEL ȚĂRANU

Continuînd investigațiile asupra manuscriselor enesciene, am ezitat îndelung asupra schițelor *Simfoniei a V-a,* datînd din 1941.

Lucrarea mai fusese semnalată, cu scurte citate, chiar de Zeno Vancea, în revista *Muzica* (1/1966), iar mai recent în Monografia *George Enescu* a Academiei.

Scris cu cerneală sepia, și aceea decolorată, cu numeroase ștersături, adăugiri, trimiteri numeroase pe marginea coalei, manuscrisul era aproape de ceea ce se cheamă „ilizibil".

Dacă totuși m-am încumetat la anevoioasa muncă de descifrare, aceasta se datorește mai multor argumente.

Factorul decisiv l-a constituit prezența a 25 de pagini din prima parte, deja orchestrate de autor și oprindu-se chiar pe acordul culminației centrale din tratare. Trebuia să descifrez restul (circa o treime) și pe urmă să-l orchestrez. După descifrarea anevoioasă a extrasului de pian, a urmat orchestrarea (și mai anevoioasă) a celor cca. 17 pagini, constituind restul lucrării. Chiar dacă nu am reușit (încă, deși după primele repetiții de orchestră, am operat numeroase retușuri) a mă apropia de supla, moderna, transparenta și poetica orchestrație enesciană (ce ar putea face să pălească un Ravel), am satisfacția de a fi redat patrimoniului nostru muzical o pagină de mare valoare a creației enesciene.

Astfel, în cadrul „Toamnei muzicale clujene", 1972, sub bagheta lui Emil Simon, a răsunat după 31 de ani de la conceperea ei, prima parte a *Simfoniei a V-a* de George Enescu.

Îndrăzneala pe care mi-am luat-o, nu era, cred, nefondată. Aveam la dispoziție două treimi de orchestrație originală, care putea servi drept model pentru rest. După studierea atentă a partiturii, am constatat că din extrasul de pian lipsesc, în continuare, o serie de heterofonii, figurații, voci interioare, timbrele instrumentale subtile, specific enesciene, scriitura suplă și notarea minuțioasă a digitației corzilor, legături, accente, etc. Am încercat să reconstitui totul, sprijinindu-mă pe orchestrația originală, pe unele indicații fugare de instrumentație. Am avut, așadar, la dispoziție un „grund" care a permis, dacă nu restituirea întocmai a orchestrației enesciene, dar măcar liniile ei directoare. Am îndrăznit, apoi, pe baza unui tabel minuțios alcătuit, să adaug acele voci interioare, figurații, heterofonii, specifice scriiturii autorului, acolo unde elementele de repriză o permiteau.

Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită *(Moderato sciolto),* cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită, (circa 15 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene.

Limbajul discret-modal, frazele ample, specifice lirismului confesional-liric al autorului sînt îmbrăcate, cum spuneam, în orchestrația adecvată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea Klang-farbenului) ce anunță, deja, *Simfonia de cameră.*

De observat că temele primei părți sînt privite ca niște *personaje* în devenire. E mai degrabă aici, o tehnică leit-motivică, o perpetuă gîndire variațională. Dacă vom adăuga apoi devenirile acestor teme în părțile următoare, vom avea o imagine a uriașei imaginații variaționale a compozitorului. Evident, este vorba despre o lărgire a noțiunii ciclice, cu observația că *repartizarea* rolului temelor va fi în continuă schimbare.

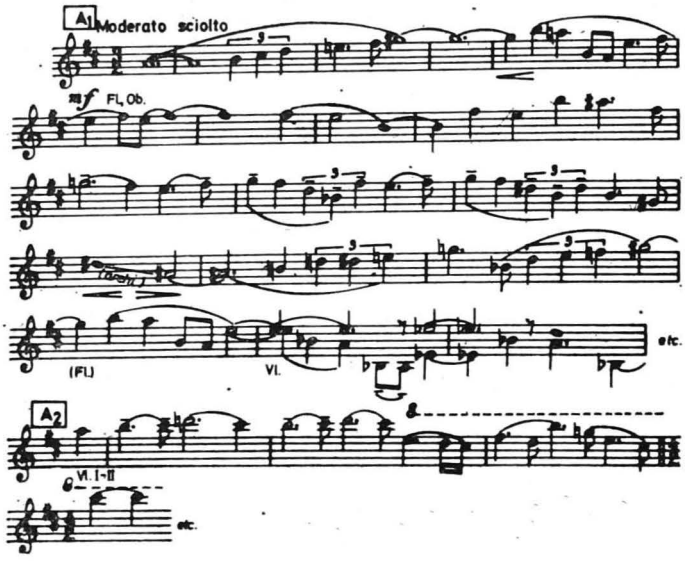
Astfel, tema principală a primei părți poate deveni temă secundară în final, etc.

La fel, distribuirea interioară a *grupurilor* tematice suferă și ca transformări la fiecare reluare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Grupul tematic „A" :



Grupul tematic „B" :

După reconstituirea primei părți, interesul pe care l-a trezit prima audiție a acesteia m-a determinat să continui.

După o muncă de cîteva luni, am reușit să transcriu în extras de pian *toată* simfonia.

Familiarizat, încă din timpul muncii la *Strigoii,* cu scrisul contorsionat și nervos, scrisul enescian de *prim suflu,* de *primă idee,* contrastînd atît de mult cu scrisul citeț al „ultimei puneri în pagină", am reușit să reconstitui aceste pasionante pagini, ce permit, acum, o situare destul de exactă a valorii simfoniei, a locului ei în *contextul* creației enesciene, a coordonatelor ei stilistice.

Scrisă „într-o respirație", ca de obicei într-una din vacanțele de vară, la Sinaia, *Simfonia* poartă următoarele indicații de notare : partea I-a, Sinaia-Luminiș, le 1 juillet 1941, partea II-a, le 8 juillet 1941, partea a III-a, fără dată (pentru că se conta „atacca"), iar partea a IV-a, „le 19 juillet 1941."

Ar fi greșit, însă, să credem, că întreaga muncă de *concepție* a simfoniei se reduce la aceste circa 20 de zile! Ea implică, desigur, existența unor teme mai vechi, poate a unor schițe preliminare, pe care compozitorul le-a purtat în el ani de zile (poate chiar mulți ani), așteptînd momentul de răgaz al finisării — (Vezi Eminescu !)

Din păcate, aceasta a fost întreruptă, din motive necunoscute și, credem, *exterioare* voinței autorului, în condițiile izbucnirii războiului.

Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme, aparținînd „vechilor caiete", făcînd legătura cu *Simfoniile I—III.* Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în p. a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral, aparțin însă ultimei perioade, aceea a simfoniei de cameră, astfel încît putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununează în aceste pagini.

Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor 3 simfonii sînt lărgite, „aduse la zi", fără a produce o ruptură dar și fără a da impresia unei stagnări, senzația pe care ne-o dă mai degrabă *Simfonia a IV-a.*

Să încercăm acum o scurtă descriere a părților următoare ale simfoniei.

În partea a II-a *Andantino Moderato Piacevole,* ne aflăm în plină lume modală. Viola solo intonează o lungă frază, reamintind lumea sonoră a *Suitei sătești* sau a *Imaginilor din copilărie.*

Ușor improvizatorică, lăutărească, ce va fi reluată, după o replică a oboiului și a unui grup de lemne (aici, din fericire, instrumentația e notată cu scrupulozitate în extras) replică reluată și apoi încredințată brusc (printr-o modulație subită înspre *Re*) orchestrei de coarde.

Evoluția temei, devenită acum mai sprințară, e încredințată apoi corzilor grave, limbajul devine tot mai dens, mai stufos, nu fără a păstra replici *soliste* ale viorii sau violei.

O primă culminație, în tonalitatea inițială, va fi continuată de o evoluție în Do diez major, a cărei noutate constă în apariția unui acompaniament, sincopat, tipic lăutăresc, și a unei segmentări tot mai accentuate.

Acestei evoluții tipic rapsodice (ne aflăm în lumea rapsodismului matur enescian) îi corespunde o bogăție de planuri sonore alternate brusc, de dublări și treceri neașteptate, de țișniri culminative întrerupte brusc, trăsături stilistice evidente ale ultimei perioade. Ne aflăm într-o lume modală în care se trece cu naturalețe de la un *finalis* la altul, limbajul cromatic-neoromantic se retrage în favoarea pedalelor, isoanelor, a acordurilor de cvinte-cvarte sau a conglomeratelor sonore vecine cu *clusters,* pe principiul, însă, atît de autohton al „armoniilor de deplasare".

https://biblioteca-digitala.ro

O rarefiere continuă ţine oarecum locul reprizei, unde va reapare, treptat, viola solo. Va dispare, treptat şi „acompaniamentul lăutăresc", ultimele măsuri fiind din nou încredinţate unor instrumente soliste, ce alcătuiesc astfel o tramă sonoră cameralizată a mişcării secunde.

Permanentul balans între *finalisul* de fa şi de re, pe care oscilează încă de la început discursul se decide să se aşeze pe un *re* final.

Dacă în restul părţilor *simfoniei* preluările tematice sînt evidente, în partea a II-a întîlnim *numai* material nou, proaspăt, ceea ce îi conferă o anumită autonomie şi o valoare deosebită. Încă neorchestrată, la ora cînd scriam aceste rînduri, partea a II-a se va adăuga firesc marilor pagini lirice, atît de izbitor autohtone, ale *Suitei săteşti.*

Partea a III-a e un Scherzo, *vivace con fuoco,* scris în 2/2, cu o pulsaţie interioară de triolete. Împrumuturile şi dezvoltările tematice ţin evident, aproape la nivelul citatului, de materialul primei părţi (cu deosebire de secţiunea a II-a a primei teme). Limbajul redevine „recapitulativ", reapare scriitura cromatică.

După cavalcada densă a începutului, scriitura se rarefiază treptat, pulsaţia ternară cedează şi ea, în favoarea unui coral, quasi trio, de un profil mai puţin personal. Acesta va avea însă de suportat în continuare „tirul" tematic al primei teme, încît aspectele de elaborare primează. Secţiunea centrală se încheie cu o amplă frază a coralului, de astă dată „învingător", şi care se apropie mai vizibil de intonaţia temei secundare a primei părţi. Treptat, pe note ţinute, reapare ezitant, apoi ferm, pulsaţia de triolete şi ceea ce am putea numi „o repriză sintetică", unde apar, alături de caracteristice mixturi de cvinte, intonaţiile — coral. După o culminaţie firească, mişcarea se va linişti treptat, apoi se va stinge, nu fără a reaminti, în triolete de doimi, intonaţiile temei secundare. O pedală pe *mi* va persista pînă aproape de ultimele măsuri, unde ne reapropiem de *re,* continuînd apoi *atacca,* partea finală.

Scherzo-ul poate fi considerat ca o *reelaborare* a primei părţi, fiind de altfel singura mişcare reală de *allegro* a Simfoniei, procedeu oarecum analog simfoniei de cameră de Schönberg. Elementele tematice aparţinînd exclusiv primei părţi, interesul se va menţine prin imaginaţia *variaţională,* ce include, firesc şi lumea ritmică. Pe plan stilistic, el poate fi situat în apropierea dar şi în continuarea Scherzo-ului *Simfoniei a III-a,* atît ca limbaj (aici mai evoluat, dar aflat pe aceleaşi albii stilistice), cît şi ca atmosferă, să zicem „dantescă". E o pagină caracteristică pentru viziunea şi tehnica simfonică ciclică a lui Enescu.

Finalul, *Andante grave,* este o amplă cantată pentru tenor solo, cor feminin şi orchestră, pe versurile poemului eminescian „Mai am un singur dor".

O temă gravă, aparent nouă, dar cu partea terminală evident grefată pe intonaţiile grupului „B" din prima parte, e prezentată într-o expoziţie fugată, densă, dramatică, angajînd de la început instrumentele „grele", urmată imediat de o secţiune de „stretti", de o mare măiestrie, ce conduce la o primă culminaţie. Aceasta va continua cu intonaţiile grupului „B", urmate imediat de aspecte de elaborare. Nici aici nu lipsesc stretti, curba devine descendentă, oprindu-se apoi pe o pedală de *la.*

Pe acest suport, reapar frînturi ale grupului „A", figuraţii ale flautului, frînturi ale temei doinite, suprapuse motivului semnal. Discursul continuă în acelaşi spirit, privind aici caracterul unei *reelaborări* a materialului *întregii* simfonii, de o mare densitate şi expresivitate. Secţiunea se va termina

https://biblioteca-digitala.ro

pe o pedală de *Re*, peste care reauzim „tema de fugă" ce pregătește intrarea tenorului.

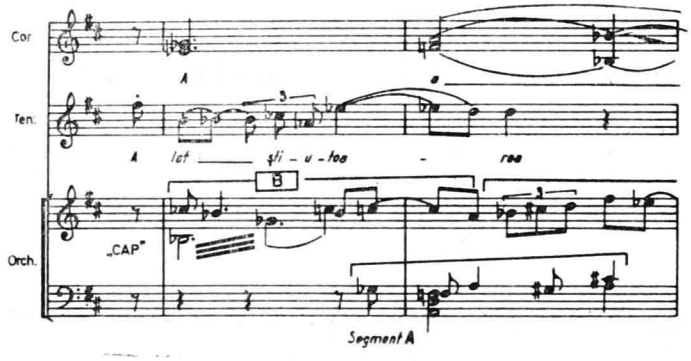
Se reinstaurează un Re major, tonalitatea primei părți.

Pe o pedală re-la — tenorul începe să depene un recitativ melodic oarecum liber de încărcătura motivică a simfoniei. Aceasta va reapare, ușor recognoscibilă, comentariile din subsol, ce se mențin destul de mult timp în sfera lui re.

Țesătura orchestrală devine tot mai densă, modulațiile mai îndepărtate, figurațiile și sonoritatea de „freamăt" din ce în ce mai persistente.

În această atmosferă își face apariția pe nesimțite și corul feminin, într-o scriitură pe două voci.

Neavînd un rol tematic, neintonînd niciodată textul, rolul corului e aici mai mult coloristic (pedale, sublinieri armonice, etc.).



O paranteză se impune neapărat : textul folosit de Enescu nu face parte din cele patru versiuni „oficiale". Va trebui, și aici, făcută o confruntare atentă a variantelor din ediția critică, Perpessicius.

Comentariul orchestral deosebit de dens, făcînd apel mai mult la intonația „grupului B", se simplifică în momentul „Luceferi ce răsar în umbră de cetini", instaurînd schimbătoare armonii — pedale pe un finalis de *la*. Ultima pedală, *re*, prilejuiește reapariția corului și o sinteză motivică, din care lipsește „motivul — semnal" sau capul temei de fugă.

Simfonia se încheie ca și prima parte, pe acordul cluster de *re* — sub care se aude același pasaj de figurație al unui violoncel solo.

Dacă ar fi să schițăm o schemă a formei finalului, aceasta se arăta cam așa :

I. Fugato — stretto — pedală

II. Elaborare recapitulativă (a părților precedente)

III. Cantată — codă concluzivă.

Elementul de elaborare și de continuă transformare variațională continuă și în „subsolul" cantatei, făcînd și aici oficiul de replică a primei părți.

Deosebita complexitate a acestui final pune în valoare poemul eminescian într-o viziune proprie compozitorului, din care nu lipsește retrospectiva stilistică (de calcul-post-romantic, aici mult voalat) prezența cîntecului doinit enescian, două ipostaze în fond, ale liricii eminesciene, ancorată atît în romantismul european cît și în sensibilitatea specific românească. Altminteri, întreaga *muzică* a simfoniei trebuie ascultată prin prisma poeticii eminesciene.

De aceea, întîlnirea dintre aceste două mari sensibilități românești este cum nu se poate mai firească.

De aceea, deplîngem cu toată luciditatea faptul că Enescu, atît de impregnat de lirica eminesciană, nu a reușit să finiseze aceste două virtuale capodopere, una a tinereții *(Strigoii)*, alta a olimpianei sale maturități.

Dar, să-i promitem, aici, creatorului lui *Oedip*, că destinul poate fi încă o dată înfrînt !

https://biblioteca-digitala.ro

Lucian Meţianu — „Evocare"

S-ar fi părut, în lumina ultimelor lucrări, că pe compozitorul Lucian Meţianu îl absoarbe cu totul o căutare spre elaborarea logică a formei muzicale, prin sinteza între matematică şi fizică menită să justifice relieful şi încărcătura muzicii sale. Recenta piesă orchestrală, *Evocare*, dezminte însă o astfel de pripită abordare a problemei căci această lucrare, de dimensiuni ce tind să o alăture simfoniei, probează o concepţie liberă, pe secţiuni contrastante (patru, cîte găsim într-o simfonie clasică) şi dacă această formă este imaginată, intuită, iar nu dedusă, ea nu este de loc mai puţin fermă. Din contra, după parcurgerea piesei în detaliu, ni s-a relevat o construcţie de mare stringenţă, o arcuire solidă.

Compozitorul utilizează o formaţie simfonică de dimensiuni medii, cu cîte doi suflători la fiecare partidă, cu doi percuţionişti şi cu cifre minime de 6, 3, 2, 1 la corzi. Lumea sonoră, sistemele de intonaţie au un caracter eterogen între aceste variate sisteme sonore stabilindu-se nişte relaţii concepute de autor ca unul din suporturile evolutive ale piesei şi despre care vom vorbi la timpul potrivit. Ritmul, în sensul pulsaţiei tradiţionale, are mai mică importanţă, (este gîndit mai mult ca variere a duratei elementelor aglomerate) precizîndu-se treptat, din nou după o curbă şi cu o semnificaţie anume.

Secţiunea *I*-a (pentru simplificarea şi economia textului vom nota secţiunile prescurtat : S. *I*, S. *II*, S. *III* şi S. *IV*) se sprijină pe o structură modală de tip Messiaen, cea mai frecventă apariţie fiind scara semiton — terţă mică — semiton.

Prezentată descendent şi inversat, ascendent, această scară alternează cu scări de aceeaşi origine stilistică în care putem descifra predominanţa intervalului de secundă mică asociat unei terţe mari sau mici. Uneori terţa este comprimată în secundă mare, jocul acesta de secunde mici şi mari, de tradiţie weberniană, caracterizînd mai mult lumea intonaţională a S. *II*.

Cvintolete recto-tono, urmate de un motiv descendent, la corni, cu grijă către neperceperea atacurilor distincte,

se dizolvă într-o pedală aleatorie, o textură a corzilor, de asemenea dispusă pe celulele modale respective. Se instituie trei nivele de claritate, pe care le enumerăm în ordine descrescătoare : 1 — recto-tono, 2 — motiv descendent (reluat apoi ascendent) şi 3 — pedală, ca nivel minim de claritate. Pedala dizolvă tema ce a generat-o, iar aceasta se încheagă surprinzător şi asimetric din pedală, într-un joc ambiguu între determinat şi determinant. Reapariţia capetelor tematice dictează o subîmpărţire a S. *I* în 5, 4, 5, 5, 5, 6, 2, 3, 11 măsuri, din care reţinem că intrările sînt mai regulate la început, creşterea asimetriei dintre intervenţiile tematice sugerînd pasul către o structură dezvoltătoare S. *I* este o primă înscenare a opoziţiei dintre clar şi compus, structurat — amorf, pe care se bazează piesa, unde remarcăm că nivelele 1 şi 2 vin totdeauna aliate, jocul petrecîndu-se între ele, pe de o parte, şi nivelul 3, pe de altă parte.

S. *I* este întîiul act al devenirii piesei, act în care asistăm iniţial, deasupra variaţiilor întîmplătoare, la o trecere a clarului în confuz, a unimorfului în polimorf. Citäm în acest sens absorbirea temei de către textură. Modurile expuse sînt mai întîi aşezate cap la cap, descendent, alcătuind scări de individualităţi sonore controlabile fiecare auditiv, apoi prin suprapunerea inversărilor ascendente, frecvenţele se aglomerează, şi se suprapun micro — intervalic într-un tot în care sunetul singular nu mai poate fi descifrat. Şi această polimerizare sonoră nu este lineară, ci se supune unor reguli strategice în care alternează densificări şi rarefieri, cu ieşiri din acţiune ale unor compartimente (asociind clarificarea cu direcţionarea generală uniformă a scărilor întîi descendent, cum s-a văzut, apoi ascendent, după o primă întrepătrundere a direcţiilor), în care pedala se coagulează uneori în suspensii acordice de scurtă durată. (Semnalăm aceste opriri pentru că şi ele sînt unul din elementele de construcţie ale formei lucrării, după cum vom observa). Această masă mişcătoare şi dezarticulată prinde să se structuralizeze, să capete un aspect mai definit, procesul de strunire volitivă a pedalei fiind încă la începutul său, către un punct final al acestui drum ce se găseşte în S. *III*.

În această primă secţiune, textura, dintr-o suprafaţă continuă şi uniform aglomerată, devine o succesiune de răspunsuri, un fel de *stretto*, de cezuri din ce în ce mai evidente, cu bruşte şi surprinzătoare mutări de direcţie chiar în cadrul aceluiaşi compartiment, de suspensii acordice, culminînd în suprimarea pentru aproape o măsură a fondului. Deci după o primă dezmembrare, destructurare a temei în pedală, aceasta îşi naşte la rîndul ei vechile celule generatoare, structurîndu-se. Toată piesa este o oscilaţie între structurat şi amorf, univoc — echivoc (reprezentate polar prin temă şi textură), în care evoluează nu numai interacţiunea dintre cei doi poli, dar chiar faţă de ei înşişi aceştia se înscriu într-o curbă pe care vom încerca s-o luminăm. Tot timpul remarcăm intergenerarea, reciprocitatea acestor două pla-

https://biblioteca-digitala.ro

nuri. cu excepția S. IV, unde ele sînt aparent independente.

Secțiunea a *II*-a *(Moderato)* este o nouă treaptă în relația temă-pedală. Totul, inclusiv această relație, capătă aici mai multă continuitate. Dacă în S. *I* discursul era mai fragmentat, aici trecerile din melodie în fond sînt mai lente, mai gradate. De asemenea jocul dintre cauză și efect devine mai ambiguu, întrucît o parte din textura S. *I* se continuă aici, iar apoi, fără contrast evident, se naște o textură nouă, înrudită, derivată însă din tema proprie a S. *II*. Se motivează deci în chip nou ceea ce era vechi și altfel motivat, asigurîndu-se piesei o logică fermă și totuși subtil variată în ceea ce privește cauzalitatea evenimentelor.

Secțiunile se leagă printr-un efect de tulnic la corn. Lemnele aduc o temă proprie a secțiunii.

temă ce se sfîrșește într-un enunț concluziv, alternînd secunde mari și mici după procedeul de influență weberniană de care am amintit. Acest fragment îl vom numi, pentru claritate lapidară, „concluzia W".

Ideile tematice se detașează peste o țesătură polimorfă de flageolete, proiectarea în ultra — acut a pedalei mobile din S I.Un surprinzător *fortissimo* al alămurilor, de stil coral-imnic, întrerupe momentan reflexivitatea sonoră a secțiunii. Această izbucnire este o primă adunare univocă a ceea ce fusese pînă acum echivoc, o primă pozitivizare, structurare categorică și simplificare a discursului, intercalată ingenios între temă și viitoarea ei pulverizare. Surprinzătoare din punct de vedere al sintagmei, ea își are locul său bine definit în curba evolutivă a intervențiilor acordice ce le-am semnalat și le vom mai semnala.

Rămîne „concluzia W" ca unică stăpînitoare a fluxului sonor și urmează o cale de dispersare într-o aglomerare globală asemănătoare auditiv cu cea din S. I, dar de altă origine. Și de astă dată, elanurile tematice se prăbușesc spre primul nivel amorf. Trompeta explicitează originea texturii prin reluarea „concluziei W". În felul acesta se precizează timpul scurs, punînd față în față cauza și efectul. Discursul are în acest moment trei planuri, flageoletele (reminiscențe ale pedalei S. I), textura născută din „concluzia W" și „concluzia W" însăși, toate trei unitare din punct de vedere stilistic și intervalic. Acest moment poliplan recapitulează deci nivelele etalate în procesul de structuralizare — melodizare, ce direcționează piesa. (Pînă aici a predominat de fapt de-structurarea, dizolvarea tematică în fundal. De aici încolo, curba își schimbă sensul și arcuirea. În această ordine de idei, rămasă singură, figurația va avea, la sfîrșitul secțiunii, o dominantă melodică mai pregnantă, conform unui arc nou, de melodizare a pedalei, ce se definește cu claritate în S. III).

În S. III se pierde aspectul quasi-obiectiv pe care lunecarea pedalelor mobile îl avusese pînă acum. Toată secțiunea are un caracter mai volitiv, se simte acțiunea mai fermă asupra pastei sonore, împărțirea cumpănită a discursului în evenimente și suspensii.

Corzilor le este încredințată tot o textură, încă și mai aglomerată, mai amănunțit calculată, sub raport statistic (se folosește pentru fiecare instrument un sistem permutațional pe patru sunete, semitonal, capabil să asigure o probabilitate maximă apariției frecvențelor).

Dar această textură nu mai are starea lentă și voit informă în care se sintetizaseră toate eforturile spre melodie, spre structurare. Ea cunoaște mari curbe de înălțime, coborînd, suind, schimbîndu-și brusc direcția evolutivă și de densitate, toate aceste arcuri fiind presărate, potențate, reliefate, de pauze. După o astfel de pauză, textura apare surprinzătoare în toată amplitudinea registrului său și al densității posibile în finalul secțiunii. O scurtă descriere a mișcărilor acestei pînze ar trebui să consemneze debutul său în registrul mediu spre înalt, umplerea unui ambitus nu prea extins și oprirea pentru o măsură întreagă (prima dată în lucrare). Pornită apoi de jos, textura acoperă tot un registru modest și revine rapid în grav. O respirație scurtă separă acest arc de următorul, o afirmare în acut a corzilor, staționară, cu densificare pe loc. După o nouă coborîre și restrîngere urmează cezura și surprinzătoarea dispoziție maximă finală de care am vorbit, de asemenea staționară. (Cuvîntul staționar nu se referă desigur la microevenimentele permutaționare). Autorul impune mai multe moduri de acțiune asupra pastei : modificări lente sau bruște de registru, pauze, densificare pe loc, care, toate, fac din textură o melodie de multi-frecvențe, ca și cum armonicele unei linii melodice obișnuite ar fi făcute auzibile distinct, simultan cu linia ce le generează. Pedala care absorbise toate înfiripările tematice de pînă acum se autogenerează ea însăși ca melodie.

Această pedală a corzilor este însoțită de o alta, a suflătorilor de lemn, pe modul ton-semiton, reca-

https://biblioteca-digitala.ro

pitulare intonațională și ca nivel informațional-statistic a primei secțiuni. Intrarea percuției determină un *fugato* la lemne,

pe o structură modală bartokiană. Adăugînd peste toate acestea și reapariția capului tematic inițial, cu recto-tono și cu motiv descendent, se ajunge la o culminație tetra-plană, fiecare suprafață aparținînd unei alte zone stilistice (acumulare față de culminația din S. II unde cele trei planuri erau subsumate aceluiași stil). Aici, metaforic vorbind, coexistă Bartok cu Messiaen (în două din modurile sale) și cu Xenakis.

Despre semnificația și locul lui S. III în arhitectura lucrării s-ar putea spune că, inițial, avem aici cea mai mare suprafață în care elementul melodic este cu desăvîrșire exilat (fapt compensat de melodizarea pedalei) iar recapitulările anterioare pregătesc o nouă treaptă, cea a independenței dintre temă și pedală, a autonomiei melodiei față de fundal, treaptă ce va încununa, în S. IV, jocul perpetuu între structurare și dezmembrare, între unimorf și polimorf.

După acordul în care se coagulează textura secțiunii, (reținem că, din nou, armonia este văzută ca împietrire a pedalei) se reia *fugato*-ul, orchestrat în grav, pentru mai mare ambiguitate ritmică și intonațională. Acest comentariu joacă rol de punte, este de interes minim voit (și amorf și deficitar din punct de vedere statistic), acordîndu-i-se rolul unei anacruze de către S. IV.

Această secțiune, a IV-a, aduce, pentru prima oară, tema și fundalul distincte și autonome, într-o aparentă subîmpărțire a discursului în melodic și acompaniament, dacă la recapitularea mintală a celor petrecute pînă aici nu s-ar releva o altă legătură, mai adîncă, între cele două planuri; coexistența determinantului cu determinatul în care rolul atribuit texturii și temelor este interșanjabil, întrucît inițial melodia determina textura iar apoi textura generează melodia. (Tema nu apare „deus ex machina", ci este justificată de tot mersul piesei). Melodia, la suflătorii de alamă,

reprezentînd nivelul maxim de univocitate și continuitate melodică, este o suită de intonații de factură enesciană poate, un fel de coral, definitivarea și mutarea substanțială a procesului de structuralizare volitivă a texturilor, început în S. II.

Fundalul, (joc permutațional de triluri la corzi) este de nivelul amorf al primei pedale, numai că această părăsire a cuceririlor dobîndite cu trudă și gradat este compensată de modestul rol de acompaniament ce i se acordă.

Tema se unifică în codă într-o suită de acorduri echidistante (în felul acesta, își face apariția pentru prima oară elementul metric). Dacă ne gîndim că totdeauna acordurile au fost generate de textură, avem aici, și pe acest al doilea cîmp de studiu, o coexistență între generator și generat. Din nou, în final, avem trei planuri suprapuse, unitare stilistic, din punct de vedere al raportului stilistic al planurilor coexistente piesa fiind un A.B.A. (convergent — divergent — convergent).

Stilul orchestral al lucrării l-am putea situa undeva în descendența raveliană, sau chiar în stirpea lui Alban Berg, al cărui *Lulu*, Adorno îl credea nu numai la baza orchestrației moderne, dar și inspiratorul tehnicii grafismelor, astăzi atît de răspîndită. Desigur figurația este destinată aici asigurării frecvenței statistice a evenimentelor iar nu colorării modal-armonice ca la compozitorii de la începutul secolului.

Cîteva concluzii în ceea ce privește macrostructura piesei, ordonarea evoluției ei în timp :

1) Organizarea întregii arhitecturi pe antinomia temă-pedală, într-un sens mai larg, pe antinomia structurat-amorf, univoc-echivoc, volitiv-abulic. Cei doi termeni ai antitezei evoluează și ei o dată cu instituirea unor noi relații reciproce.

2) În mic, tema generează pedala, se de-structurează. În mare, pedala se structurează, capătă un caracter strunit, melodic și generează tema în forma sa cea mai fluentă. Asistăm la un joc între determinat și determinant, condus cu abilitate și surpriză. Din două planuri inter-generate ele par independente în S. IV.

3) În S. IV textura este din nou la nivelul inițial, concret (prin concret înțelegem apelarea la micro-celule generatoare, ce fuseseră abandonate în S. III). După ce se structurase melodic în S. III, textura își îndeplinise rolul de generator tematic și se putea întoarce la nivelul debutului, ca fundal pentru propria sa emanație.

4) Esența celor patru secțiuni ar fi : S. I — T→ pedală amorfă; S. II — T→pedală amorfă ; S. III — pedală melodizată + rememorări tematice (pentru antiteză și sentimentul timpului) ; S. IV — T + pedală amorfă (unde T înseamnă temă, iar săgeata înseamnă transformare). În S. IV tema își trăiește autonom existența.

5) În primele trei secțiuni, acordurile au rol de înghețare a texturii, fără o existență de sine stătătoare, fără apariții autonome. O excepție se înregistrează în S. II, în intervenția coral-imnică despre care am vorbit. Acest moment anticipă coagularea temei finale în suita de acorduri metrice amintite. În acest mod coda explicitează apariția temei și legătura ei cu texturile : prin coralul metric, textura înghețată de care sînt încărcate acordurile (datorită utilizării lor anterioare strict univoce, în acest sens) se transformă în armonie, în succesiune melodico-acordică.

COSTIN CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro

Curente și tendințe în pianistica modernă

de THEODOR BĂLAN

Sub denumirea de „pianistică modernă" am încercat să cuprindem aria artei pianului din zilele noastre, pianistică ce ar putea fi denumită *contemporană*. Nu este mai puțin adevărat că privind în perspectiva istorică, pianistica „modernă" este aceea care s-a constituit sub îndemnul și exemplul viu a doi mari compozitori : Chopin și Liszt. Mai ales Liszt, care poate fi pe bună dreptate considerat ca cel ce a fundat-o, atît prin exemplul său viu, cît și prin teoretizările ce a încercat să facă și la care a dat naștere.

Arta pianistică și tehnica pianului nu s-au constituit prin teoretizări. Acestea au fost precedate întotdeauna de un exemplu viu. Goethe prevenea : „Schaffe Künstler, rede nicht". Dictonul și-a pierdut astăzi din acuitate, deoarece orice artă instrumentală și-a constituit principii pe care le folosește la îndrumarea cît mai eficientă a viitorilor interpreți. Dar, cu 2—3 veacuri în urmă, progresul se făcea pe baza unor îndrumări empirice, a cunoașterii senzoriale în primul rînd. Au existat întotdeauna teoreticieni, dar tehnica pianului, modalitățile de expresie, au fost mai întîi „cerute" de către compozitori. Aceste „pretenții" au fost satisfăcute de interpreți și teoretizate de pedagogi. Așa s-a petrecut și cu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* a lui Philip Emmanuel Bach, apărută în anul 1753, ca și cu lucrările ce au urmat exemplului pe care îl dăduse Liszt. Mă refer la cărțile lui Ludwig Deppe — *Armleiden der Klavierlehrer-Klavierschüler* (1885) și a Elisabetei Caland — *Die Deppsche Schule der Klavierspiels* (1897). De asemenea, la lucrările unui medic, fiziologul german Friederich Steinhausen (1859—1910). Acesta a dat la iveală la începutul veacului nostru o serie de lucrări, în care deslușea resorturile fiziologice ale artei pianistice. Fiziologia era la modă, făcuse progrese și descoperiri însemnate, iar cercetătorul german căuta cu ajutorul acestora să fundamenteze o întreagă teorie, bazată pe anatomie, dar mai cu seamă pe fiziologie, căutînd să descopere drumul cel mai eficient în arta pianistică.

Figura cea mai reprezentativă a primelor decenii ale secolului nostru rămîne Rudolph-Maria Breithaupt (1872—1945). În numeroasele sale lucrări cu caracter practic și teoretic, a sistematizat tot ceea ce pînă atunci se decantase în doctrina pianului, revoluționînd în mare parte arta pianistică. Ceea ce pînă la el se considera ca absolut statornicit, regula mîinii și brațului liniștite, le contestă și introduce regula mîinii și brațului în continuă mișcare. Creează o serie de mișcări la care nici un teoretician sau pianist din veacul trecut nu s-ar fi putut gîndi, statornicind într-o serie de cinci volume denumite *Studii practice* tot ceea ce susținuse în lucrări ce îi dezvoltau teoriile în mii de pagini. Opera sa de bază, *Tehnica naturală a pianului* (1912) are peste 800 de pagini. Aparatul pianistic este lărgit, brațul este acela ce conduce mîna pianistului, libertatea acestuia trebuie să fie totală, greutatea întregului aparat stăruind în vîrful degetelor, care sînt întotdeauna conduse de braț. Este greu de rezumat în cîteva cuvinte măsura în care aceste teorii au revoluționat tehnica pianului, dar este de reținut un amănunt esențial : Breithaupt pleacă *de la gest la sunet*, crezînd că o anumită gestică foarte bine studiată conduce în mod infailibil la o anumită calitate a sunetului. Aci stă marea sa eroare, deoarece restul indicațiilor pe care le dă au fost în mare măsură preluate de arta interpretativă contemporană.

În definitiv, de ce este atît de important Breithaupt în pedagogia pianului ? De ce, chiar dacă unele premise ale învățăturilor sale au fost contestate și repudiate de pedagogia modernă, rămîne unul din stîlpii, una din cheile de boltă ale pianisticii zilelor noastre ? Pentru că a mărit numărul funcțiunilor aparatului pianistic, pe care l-a extins, pentru că pleacă de la regula unui aparat relaxat, a mîinii libere, a brațului „care zboară" — expresia este a lui Steinhausen, a ajutorului necontestat pe care îl dă pianistului greutatea lăsată în vîrful degetelor. Dar, eroarea lui Breithaupt a fost că a *absolutizat* regulile sale. Tehnica de degete, pe care se așează orice joc pianistic, a fost pe de o parte minimalizată, pe de alta îngreunată de masivitatea brațului, a cărui greutate nu trebuie să stăruie *mereu* în jocul degetelor. Ar fi eronat să se creadă că Breithaupt nu a subliniat importanța auzului, dar nu l-a ridicat la rangul de *creator* al sunetului, mulțumindu-se să îl rînduiască în rangul de *controlor* al emisiunii. În orice caz, Breithaupt rămîne o mare personalitate, unul din cei ce stau și astăzi la baza învățămintelor pianisticii moderne.

Breithaupt pune accentul pe fiziologie. Martienssen, marele pedagog german, pune accentul pe psihologie. Încă din primele sale lucrări, apărute la începutul celui de al patrulea deceniu al veacului nostru, Karl Adolf Martienssen a construit un întreg sistem ce așează arta interpretativă a pianului pe baze psihologice, încununînd cercetările sale cu lucrarea apărută în anul 1954 : *Schöpfericher Klavierunterricht*. Psihologia muzicală era pe atunci de mult acceptată ca o realitate, începînd cu Helmholtz, care făcuse să apară încă din anul 1863, lucrarea *Lehre von der Tonempfind Jungen* și continuînd cu pedagogi renumiți ca Iosif Hoffmann, Leschetitzky Safonov, Marie Jaëll și alții, care publică lucrări și pledează pentru includerea procedeelor științei psihologiei în arta pianului. Martienssen folosește toate cuceririle înaintașilor săi și își fundează învățătura pe date cu precădere psihologice. Este pe de altă parte explicabil de ce *școala psihologică*, cum am îndrăznit să avansez această denumire a pianisticii moderne, a apărut după cea anatomo-fiziologică, deoarece și psihologia a dobîndit o altă pondere, cu mult mai mare decît fiziologia, mai ales în ultimele decenii, cînd importanța scoarței cerebrale — ce a început să fie studiată din ce în ce mai sistematic —, a fost pusă mai bine în evidență.

La acest fond, în raport cu coordonatele constituite de școala contemporană, s-au adăugat unele „interpolări", pe care le vom trece în revistă.

În primul rînd, s-a contestat regula sacrosanctă a relaxării brațului. Într-o lucrare recentă (*Physiologischer Mechanismus der Klaviertechnik* de Otto Ortmann — 1962 — cu o interesantă prefață de Arnold Schultz) se afirmă următoarele : „Aproape că nu există profesor care să nu urmeze ritualul de a lăsa brațul elevului să cadă, după ce îl ridicase cît mai sus și apoi să citeze cuvintele magice, ca o formulă de descîntec" (e vorba de unele reguli de relaxare a aparatului pianistic, postulate de Breithaupt). Ideea de „Entspannung", de relaxare totală, este admisă ca o premisă neatacabilă a jocului pianistic de toți teoreti-

https://biblioteca-digitala.ro

rienii pianului de la începutul secolului nostru : de Harriet Browner, în cele două volume ale sale *(Piano Masters)* — 1915), de Mischa Lewitzky, Leopold Godowsky, Ernest Hutcheson, Matthey. Dar, o seamă de teoreticieni moderni nu mai iau în serios ideile lui Tobbias Matthey, marele pedagog englez din zilele noastre. Problema aceasta a fost studiată de prin anul 1920 de către Otto Ortmann, citat mai sus, cu o foarte strînsă rigurozitate ştiinţifică, pe bază de cercetări îndelungate de laborator. A ajuns la concluzia, că din punct de vedere fiziologic, este cu neputinţă, chiar într-un tempo moderat, să se cînte o gamă fără încordarea poignetului, a cotului şi umărului. În concluziile sale, autorul se referă la necesitatea de a se acorda întreaga atenţie acestei chestiuni şi, în anumite privinţe, a se face cale întoarsă la şcolile vechi : „Înapoi la Clementi".

O îndrumare asemănătoare am putea închega şi din teoriile lui Martienssen. Parafrazîndu-l pe Ortmann, am putea atribui lui Martienssen lozinca : „Înapoi la Czerny". Martienssen acorda primatul tehnicii de degete, neglijată de teoriile lui Breithaupt. Pe tehnica de degete trebuie construit jocul pianistic.

Se pare că această recunoaştere a „adevărului parţial" a braţului relaxat făcea parte din aşa-zisul „sistem Leschetitzky", care, avea un caracter de universalitate. Figura impresionantă a acestui pedagog-despot a fost evocată de toţi elevii săi, care au remarcat că întrebuinţa cu fiecare o altă metodă de predare şi atitudini diferite. Nu primea decît elevi foarte avansaţi, iar aceştia nu ştiau niciodată cum va reacţiona dascălul lor, un amestec de amabilitate, furie, sarcasm, explozivitate şi exaltare. Intra în viaţa particulară a elevului, dorea să ştie totul. Iată şi cuvintele lui : „Metoda mea constă în a ajunge ca un elev să cînte trei sunete cu expresie şi cu un tuşeu diferit". Ignaz Friedmann şi Schnabel au fost, deşi atît de diferiţi ca tipologie pianistică, elevii lui. Schnabel spunea că secretul lui Leschetitzky consta în virtutea de a pune în lumină vitalitatea latentă a elevului, pe care o activiza, respectînd individualitatea fiecăruia. Foarte „modern" punct de vedere. Dar, tot el spunea că orice fascicol de muşchi care nu este angajat în jocul pianistic trebuie să fie „devitalizat", adică total relaxat.

Deci, iată că încă de acum cîteva decenii, paralel cu doctrina relaxării totale, se poate vorbi de o teorie a relaxării parţiale. Sîntem înclinaţi a crede că aceste constatări rimează şi cu ceea ce pedagogia germană numeşte „Minimum-Maximum prinzip". Cu minimum de efort, de cheltuială a energiei, să se ajungă la un maximum de rezultate posibile, recurgînd *numai* la energia muşchilor, angajaţi în travaliul pianistic.

În al doilea rînd, asistăm la o lărgire continuă a aparatului pianistic. Reluînd ideea enunţată mai sus şi anume că cei ce creează mijloacele tehnice de exprimare sînt compozitorii, care au din ce în ce mai multe „pretenţii", punînd interpreţilor tot mai multe condiţii în vederea realizării operelor, vom observa că se scrie din ce în ce mai greu. Fiecare compozitor doreşte să exprime nu ceea ce s-a mai spus, ci o idee nouă, care cere învesmîntare nouă. Aşa s-a petrecut cu Liszt, Chopin, Strawinsky, Prokofiev, aşa continuă să se petreacă cu compozitorii ce scriu în zilele noastre. Pianistul îşi adaptează aparatul, căutînd să învingă dificultăţile cu care nu fusese obişnuit. Liszt aduce sprijinul întregului braţ, cu încheietura umărului, iar tehnicienii moderni atrag atenţia că de multe ori avem nevoie de impulsul întregului trunchi. Un teoretician german, Kurt Johnen, în lucrarea sa *Wege zur Energetik des Klavierspiels,* a cărei primă ediţie datează din anul 1927 —, lucrare ce pleacă de la premisa primatului unui învăţămînt, fundat pe psihologie —, se preocupă de respiraţie şi circulaţia sanguină, pe care le integrează în tehnica pianului. Sînt angajate, desigur, şi aceste funcţiuni de primă importanţă, în arta pianistică şi în orice activitate artistică instrumentală, deoarece o respiraţie defectuoasă conduce la crispări, la crampe. Dacă în jocul pianistic starea psihică este de primă importanţă, iar inhibiţia, legile scoarţei cerebrale şi orice activitate psihică nu mai sînt de nimeni contestate atunci cînd se studiază factorii ce determină o bună şcolarizare, este evident că şi funcţiunile amintite — respiraţie şi circulaţie — vor figura de acum înainte în atenţia pedagogilor şi interpreţilor.

Lărgirea continuă a aparatului pianistic se face nu numai în suprafaţă, dar şi în adîncime. Pianistul modern este de tip „expresionist", avînd posibilităţi de a interpreta orice compozitor, orice stil. Nu se mai admit specializări. Orice pianist trebuie să poată interpreta orice compozitor. De aci, universalitatea repertoriului, ceea ce nu este de loc o sarcină uşoară.

Pianistul modern este supus unor adevărate probe de rezistenţă la absolvenţa şcolilor superioare, dar mai ales la concursuri, adevărate „turnire", la care repertoriul ce trebuie prezentat la un anumit moment este de multe ori monstruos, un adevărat maraton muzical. Dacă vom privi, spre pildă, programul concursului Clara Haskil din toamna anului 1973, ne vom putea da seama că cele 6 sonate mari ca şi cele 4 concerte ce trebuie ştiute la nivel concertant în acelaşi timp, în afară de piesele impuse, reprezintă un handicap pentru pianiştii lipsiţi de antrenament. Concursul elimină pe cei ce nu suportă acest „cros" muzical.

Am putea spune şi că această formă de gigantism şi de rezistenţă la efort sînt în ultimă analiză aplicarea adevărului pavlovian, care stabileşte că şi sistemul nervos poate fi antrenat, supus la probe din ce în ce mai grele, datorită calităţii sale primordiale : plasticitatea. Totodată, să nu uităm că aşa cum Béjart a creat conceptul artistului „total", al ascultătorului „total", cu suficiente resurse pentru înţelegerea unor exemplare de artişti cu resurse aproape nelimitate, tot astfel, lărgindu-şi mereu aria de valenţe şi posibilităţi, pianistul modern este cu mult superior artistului „de ieri". La un concurs Chopin, Artur Rubinstein a spus despre cîştigătorul Maurizio Pollini : „De pe acum, cîntă mai bine decît oricare dintre noi, membrii juriului". Pianiştii mari de astăzi sînt superiori lui Liszt sau Paderewsky, iar cei de mîine vor fi peste nivelul celor din zilele noastre.

Această aşa-numită lărgire a aparatului pianistic este în ultimă analiză asocierea la actul interpretativ a tuturor resurselor psiho-somatice. Nu ne putem opri la aspectul fiziologic, deoarece orice act din şirul celor ce constituie travaliul pianistului este în acelaşi timp şi o activitate gîndită. Acesta este drumul pe care merge pedagogia modernă a pianului : asocierea scoarţei cerebrale la o cît mai mare parte a muncii pianistului.

În al treilea rînd, se acordă atenţie studierii aspectului neuronal al activităţii cerebrale în muzică. Există un „centru al muzicalităţii" ? Cum se face percepţia muzicală ? Care este structura analizorului auditiv şi importanţa ce o prezintă pentru învăţămîntul muzicii această structură ?

Împrejurarea că există un anumit sindrom denumit *amuzie,* manifestat prin imposibilitatea de percepere a muzicii, deşi din toate punctele de vedere cel atins de o asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

suferință rămînea indemn, intact în ceea ce privește comportarea, a condus la presupunerea că ar exista un anumit „centru al muzicalității", așa cum există în organizarea corticală un centru al vorbirii. Dar, deși s-au găsit anumite localizări ale gamei, de exemplu, totuși nu s-a putut descoperi un centru al muzicalității. Nu trebuie confundat analizorul auditiv, concentrat pe o anumită parte a scoarței cerebrale, cu centrul căutat al muzicalității. Senzația muzicală se percepe în partea dinapoi a circumvoluțiunilor T_1, unde descoperim analizori de percepție și integrare (de gradul I și II), dar muzica pe care o receptăm nu este tributară doar acestei regiuni ci unei foarte întinse suprafețe a cortexului, unei acțiuni convergente a mai multor analizori, unei interacțiuni a acestora. Deci, nu cultivînd *exclusiv* percepțiile sonore vom ajunge la rezultate superioare în arta sunetelor, ci acordînd o educație complexă subiecților.

Această premisă a educației complexe este întărită și de răspunsul la cea de a doua întrebare : cum se face percepția muzicală ? Ultimele cercetări au ajuns la constatarea, la primă vedere oarecum bizară, că la analizorul auditiv nu sosesc numai fibrele nervului auditiv, ci și o seamă de alte excitații, printre care și vizuale. Deci acolo unde am fi crezut că pe creier se proiectează, la analizorul auditiv, exclusiv fibre nervoase provenind de la ureche, în realitate sosesc și alte excitații, astfel încît putem formula următoarea definiție : percepția unui sunet sau ansamblu de sunete este o sumă a integrațiilor auditive, vizuale, proprioceptive, colorate afectiv de proiecțiile rinencefalului. Definiția ar necesita unele explicații mai amănunțite, dar în fond este suficient să reținem că proiecția auditivă asupra analizorului auditiv nu este pură, ci reprezintă o însumare a altor incitații, dintre care, desigur, prioritară este cea auditivă. Consecințele pentru muzică ? Educația trebuie să folosească și celelalte „canale" care conduc la percepția muzicală, să nu se uite că aceasta nu e independentă. Sincretismul se explică perfect prin definiția ce am dat, care justifică puterea de *evocare* a muzicii, poezia sunetelor și, în genere, programatismul. Vedem azi, sub aspect științific, de ce Diderot definise ideea de frumos astfel : „Este frumos tot ceea ce poate trezi în noi perceperea analogiilor". Analogiile sensibile, care explică și metafora muzicală, au un fundament științific, grefate fiind pe structura corticală.

Pe scoarța cerebrală, la analizorul auditiv, neuronii sînt dispuși în 7—8 straturi. Cele superficiale au o activitate continuă, cele profunde o activitate fazică. Mecanismul perceperii muzicale este tributar acestei structuri și iată de ce. Este cunoscută regula potrivit căreia indicii memorării textuale sînt mai ridicați decît aceia ai memorării conținutului. Memorarea textuală se face pe seama straturilor superficiale, cu activitate continuă. Aceștia au un rol de receptare informațională. Aci găsim o mare bogăție de vase capilare, aci se captează informația, fără să fie prelucrată. Integrarea se face numai de către straturile profunde, care nu funcționează decît dacă sînt solicitate în mod special, cu un efort de gîndire. Memorarea conținutului, care este mai trainică, procesele de gîndire, de integrare, se fac de către acestea, care lucrează din cînd în cînd. Am fi ispitiți să credem că la unii, aceste straturi nu sînt niciodată solicitate.

Marea pedagogă franceză Marie Jaëll spunea : „Nu mă adresez decît acelor ce sînt capabili de un efort". Aceia mobilizează straturile profunde cu activitate fazică, aceia pot să cucerească trepte superioare nu numai în învățămîntul muzical, dar în orice activitate complexă și dificilă. Știm cît de plastic se comportă sistemul nervos, astfel încît o activitate susținută provoacă un aport sporit de substanțe metabolice în capilarele straturilor din adîncime a scoarței cerebrale. Orice studiu „la suprafață", fără efort, conduce la rezultate neintegrate temeinic, deoarece percepția se oprește la straturile informaționale ale scoarței cerebrale.

În al patrulea rînd, ceea ce caracterizează manifestările ultimelor decenii este o artă anti-temperamentală. Au dispărut concertele în care își făceau apariția „interpreții-actori". În oarecare măsură și Liszt făcea parte din această categorie, ca și mulți dintre „Salon Loewen" — lei de salon — care căutau mai întîi să epateze pe melomanii binevoitori. Și Paderewsky, cu repertoriul său atît de restrîns, dar cu fastul cu care își organiza deplasările cu vagon special, suită, acordor, medic, plete blonde, poză actoricească, poate fi rînduit printre pianiștii-actori. Ultimele decenii nu mai înregistrează asemenea fenomene, în schimb arta interpretativă cîștigă mereu în seriozitate, atît ca aparențe cît și ca adîncime interpretativă. Dacă Liszt introduce în compoziție „gestul retoric", își scălda pianistica într-un spirit de bravură. Arta temperamentală este astăzi pe cale de dispariție. Clara Schumann a fost aceea care a pregătit cu concertele sale acest făgaș. Apariițiile sale antispectaculare, ținuta sa de o rară modestie, cultul închinat memoriei soțului său și interpretările ce tindeau în primul rînd să pună mijloacele instrumentale în slujba dezvăluirii poeziei din muzica marelui compozitor pe care îl diviniza, au statornicit o altă cale a manifestărilor pianistice pe estrada de concert : primatul muzicalității.

Mai aproape de zilele noastre, Busoni a fost acela care a eliberat pianistica de iraționalitatea romantică. Ne-au rămas doar mărturii scrise despre concertele lui Anton Rubinstein, spre pildă, rivalul lui Liszt în ce privește grandoarea interpretărilor. Se pare că nu își repeta niciodată „versiunea" interpretativă, în așa măsură erau de arbitrare manifestările sale romantice. Astăzi, mai ales sub imboldul lui Busoni, această iraționalitate a fost învinsă de dorința și necesitatea de respectare a textului.

Busoni a fost unul dintre artiștii devorați de dorința de perfecțiune în interpretări, ca și contemporanul său Godowsky. Dar pe cînd la acesta din urmă prima năzuința spre o pianistică perfectă, la Busoni se situează pe primul plan redarea caracteristicilor, *ideea.* Busoni era un gînditor cu o inteligență iscoditoare. Urmărea ceea ce am putea denumi astăzi *inteligența pianistică.* A căutat o viață întreagă drumul spre o muzică ideală, spre găsirea coordonatelor interpretării perfecte. Nu e întîmplător că această idee faustică rimează cu cea mai importantă operă a sa, *Dr. Faustus.* A fost primul dintre pianiști care nu s-a mulțumit să cînte muzica, dar a și gîndit asupra ei. În concentrarea sa asupra filozofiei muzicii se oglindește tendința spirituală germană, care se sprijinea pe Hegel, Fichte, Kant. Nimic nu se poate edifica mai exact asupra punctului său de vedere ca propriile sale cuvinte: „niemals sich von Temperament hinreissen lassen, den das verringert die Kraft".

Posibilitățile sale de pianist erau imense. În 1922, la concertele de adio date la Berlin, a cîntat cu orchestra 12 concerte de Mozart. La centenarul Liszt, a dat 6 recitale Liszt, cu toate lucrările reprezentative ale marelui compozitor. I s-a reproșat însă că jocul său este „supraintelectual și uscat". Să nu uităm însă că judecata aceasta de valoare trebuie privită ținînd seama că pe atunci publicul era

https://biblioteca-digitala.ro

obișnuit cu pianiști temperamentali și patetici. Azi, desigur Busoni ar fi considerat că se rînduiește în linia marilor interpreți : Richter, Michelangeli, Lipatti, care nu cîntă nici uscat și cărora nu li se poate nici reproșa o logică a interpretărilor.

Iată și un interesant aforism al lui Busoni : „Bach este temelia pianisticii, Liszt e culmea; amîndoi îl fac pe Beethoven posibil".

În al cincilea rînd, una din tendințele ce s-au transformat în legitate interpretativă este respectul textului. Poate că la acest stadiu să fi contribuit în foarte mare măsură și tehnica înregistrărilor. Dacă ceea ce se ascultă o singură dată în sălile de concert scapă în bună măsură posibilităților de control și confruntare, muzica înregistrată se poate confrunta cu textul, poate fi comparată cu alte înregistrări ale aceleiași piese ș.a.m.d. Am putea spune, parafrazînd celebrul dicton al lui Liszt „génie oblige", că înregistrările „obligă" și ele. Nu numai atît, dar tehnica lor a fost de natură să ridice la un nivel înalt interpretările. Nu oricine poate să imprime discuri sau să se manifeste la posturile de radio și televiziune.

Noul nivel ce tinde spre perfecțiune conduce și la o „reconsiderare" a textului muzical, în sensul că se respectă cu migală microstructurile, se acordă o mare atenție articulației și frazării, se caută o cît mai mare varietate timbrală. Ascultînd spre pildă *Alborada de* Ravel în interpretarea lui Dinu Lipatti, rămînem uluiți de posibilitățile de culoare ce ni le oferă pianul. Dar, ca să se ajungă la un asemenea nivel artistic, cîtă cheltuială de energie, ce străduințe spre perfecțiune în studiu ! Tehnica pianului este considerată astăzi o funcție eminamente artistică — dar abia în zilele noastre acest adevăr a devenit ineluctabil. Nimeni, dacă ne referim nu numai la marii pianiști, ci la toți interpreții contemporani — nu mai face paradă de tehnică. Toți se vor muzicieni, mijloacele tehnicii rămînînd ca un mijloc de comunicare a unor anumite intenții.

Interpretările moderne pot fi rînduite și în cadrul atît de discutatei semiotici. Creatorii își codifică în semne muzicale mesajul lor, pe care interpreții au menirea să îl descifreze. Emoția estetică este rezultatul decodificării unor semne. Nu există gîndire fără cuvinte, ne spun filozofii. Nu există muzică fără semne, o știm cu toții. Omul zilelor noastre este *homo significans*. Arta caută semnificații, pe care le receptăm prin muzică, dar și pe alte căi, atît de diferite. Arta realistă este prin excelență *semnificantă*. Interpreții contemporani caută să redea conținutul emotiv al creatorilor. În cadrul semioticii, disciplină ce se află la început de drum, trebuie rînduite și interpretările pianisticii moderne.

În al șaselea rînd, nu poate fi trecut cu vederea un pedagog din zilele noastre, care face unele observații de cea mai mare importanță. Este vorba de Joseph Dichler, profesor la Academia de Muzică și Arte interpretative din Viena, autor al lucrării *Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, apărută în anul 1963. După ce trece în revistă toate sistemele pe care le-a propus în ultimele 2 veacuri pedagogia pianului, atrage atenția asupra cîtorva fenomene. Limitele de expresie ale pianului, al cărui sunet nu poate fi influențat după emisiune, obligă la o mare concentrare asupra variațiunilor de intensitate, ce trebuie folosite cu precădere. Fie că se acceptă sau nu tezele lui Tetzel, care credea că a dovedit imposibilitatea de a emite la acest instrument diferite timbre la aceeași intensitate a sunetului, fie că acest punct de vedere e repudiat, totuși, pianistul trebuie să-și cultive capacitatea de diferențiere ca intensitate a atacului, pînă la cele mai mici valori imaginabile. De aci, cultivarea micronuanțelor, spre care natura instrumentului îndrumă în mod obligator.

Dacă vom încerca audierea unui disc cu muzică de pian, lăsînd ca discursul muzical să se depene invers, de la sfîrșit către început, sunetele vor începe de la *pianissimo* și se vor sfîrși cu un inevitabil *sforzando*. Așa cum urechea noastră aude sunetele temperate ale pianului ca și cînd ar fi sunete naturale, deși în afară de octavă toate sînt nenaturale, tot astfel există o anumită „iluzie auditivă" care ne face să construim punți între sunetele pianului. Arta pianistului destoinic și cu calități de măiestrie este de a face să se petreacă ceva *între sunete*, să poată stăpîni în oarecare măsură ceea ce se petrece între sunetele emise. Aci stă secretul unei pianistici cantabile superioare.

Tot Dichler atrage atenția asupra a ceea ce s-ar putea denumi diferența între scrierea muzicală și „grifa pianistică". Nu întotdeauna ceea ce se notează de către compozitor, executînd exact textul, corespunde rezultatului sonor. De multe ori o optime din bas, spre pildă, susținută de un pedal, notat dedesubt, conduce în realitate la o valoare de doime sau de notă întreagă. Grifa unui acord, o anumită sonoritate dorită de compozitor, nu poate fi notată cu prea multe detalii, dar există unele criterii care ne conduc la necesitatea diferențierii în atacul notelor componente. Nu toate trebuie lovite cu aceeași intensitate.

Compozitorii moderni se îndreaptă, prin notațiile pe care le-am putea denumi exhaustive, spre o scriere muzicală propriu-zisă, deoarece respectînd întocmai toate amănuntele, cum ar fi scrierea pe trei portative, orice notație cu care e încărcat textul, se poate ajunge mai direct la intențiile creatorului. Între scrierea tehnică, adică oglindirea grifei pianistice și scrierea muzicală, ce reprezintă oglindirea fidelă a gîndirii muzicale, este o mare deosebire. La fiecare compozitor clasic sau romantic vom întîlni o tendință spre una sau cealaltă dintre notații, sau chiar o îndeminatecă îngemănare a acestora, în timp ce muzicienii din zilele noastre se îndreaptă spre o notație foarte analitică, pur muzicală.

În al șaptelea rînd, încercăm a stabili coordonatele unor anumite „școli" contemporane. Să ne gîndim mai întîi la revoluția pe care a făcut-o în arta pianistică fenomenul Prokofiev. Acest „pianist de oțel" cum fusese supranumit, a stîrnit oarecare nedumerire, mai ales în țara sa, care a acceptat anevoie și după consacrarea din străinătate jocul său instrumental. „Sunetul său e cam uscat dar cîntă cu o siguranță și libertate uluitoare", se spunea de către presa din Moscova. Iar mai departe : „Sunetul pe care îl realizează mîinile sale nici nu cîntă și nici nu strălucește ci, mai degrabă se poate spune că pianul reacționează cu precizia și soliditatea unui instrument de percuție... aproape cu sonoritatea unui cembalo demodat. Dar tocmai soliditatea jocului său și ritmul penetrant au constituit elementele care i-au adus atît de însuflețitele aplauze".

Multă vreme jocul său pianistic a fost luat în derîdere. Nimeni nu vroia să-i cînte compozițiile și nici să-l urmeze în arta sa insolită. Totuși, cu timpul, aceeași presă de specialitate îl considera „omul nou al secolului", care a avut o influență covîrșitoare asupra pianisticii veacului nostru. Bartok și Stravinsky se aliniază în bună măsură la punctul de vedere al marelui compozitor și pianist, creînd domeniul unui fel de a cînta funcțional, eliberat absolut de orice accesoriu, puternic și chibzuit, fără fraze retorice, respectînd cu sfințenie barele de măsură, neglijînd

https://biblioteca-digitala.ro

agogica, pe care generațiile dinainte se rezemaseră fără menajamente. Sub aspect compozițional, Prokofiev nu îl simpatiza pe Strawinski, cu al său neoclasicism, dar pianistica lor se situează pe aceeași linie. El nu era un neoclasic iar creația sa reprezenta un naționalism rus contemporan, deși în oarecare măsură, la începuturile sale și despre Strawinski se poate spune același lucru, după cum nu se pot ignora unele manifestări neoclasice ale lui Prokofiev.

La stilul Prokofiev-Bartok Strawinski se adaugă acela al compozitorilor seriali ca și o anumită pianistică a zilelor noastre, așa cum e reprezentată în America de compozitori ca Aaron Copland și Eliott Carter. Dacă vom aminti că Henry Cowell a cîntat cu pumnul, cotul și antebrațul, că a ciupit corzile cu un băț, iar asemenea „performanțe" se petreceau în Statele Unite prin anul 1910, ceea ce se întîmplă în zilele noastre în materie de chinuire a instrumentului nu ne va mai surprinde. Astăzi dăinuie încă un ultraavangardism, pe care pianiștii cu o serioasă pregătire muzicală ca David Tudor îl promovează dintr-o dorință de vedetism pe care doar timpul o va așeza la locul ce îi revine. Cage pleacă de la ideea valorificării timpului, care nu era străină lui Debussy. Există spre pildă o lucrare de Cage intitulată 4'33", care se „interpretează" astfel: pianistul se așează la pian pe podium, scoate din buzunar un ceas impresionant, îl așează pe marginea pianului, în fața căruia rămîne neclintit timp de 4'33", se înclină în fața publicului nedumerit și părăsește scena. Un autor de mare prestigiu ca Harold C. Schonberg (*Die grossen Pianisten*. München 1965) avansează părerea că „în vocabularul unei asemenea muzici au pătruns foarte multe elemente din Stravinski, Bartok, Prokofiev". Cu alte cuvinte, aceștia ar fi deschizătorii de drumuri în pianistica „percutantă" a zilelor noastre, care pune la index cantabilitatea pianului. Poate că sentința e prea severă, dar conține o oarecare doză de adevăr.

Cîteva cuvinte despre trei mari pianiști ai zilelor noastre, cu profiluri diferite: Horowitz, Artur Rubinstein, Schnabel. Fiecare din acești trei giganți reprezintă un exemplu viu al artei pianistice. Horowitz s-a retras din viața concertistică în anul 1953. La vîrsta de 21 de ani dădea la Leningrad 25 de recitale cu programe diferite. Posibilitatea sa de cuprindere a literaturii pianistice era monstruoasă. Nu considera textul muzical sacrosanct, adăugînd de la el unele înfloriturі la rapsodiile de Liszt și punînd mare preț pe detalii. Cînta muzică romantică „din degete", cu mai puțin sprijin pe tehnica de brațe. Nu folosea prea mult pedala. Îi lipsea liniștea interioară. Era un introvertit, spre deosebire de Artur Rubinstein, al cărui caracter extravertit este precumpănitor.

Rubinstein a mărturisit că tînăr nu era destul de sîrguincios. Abia după vîrsta de 30 de ani a renunțat la bucuriile ce i le oferea viața, ca să se consacre exclusiv pianului. Din a sa creație interpretativă — a înregistrat aproape întreaga literatură a pianului — răzbate o bucurie de a trăi. Întrebat pe cine îl consideră cel mai mare pianist al zilelor noastre, George Enescu, după cîteva clipe de chibzuință, a răspuns: „Cred că Artur Rubinstein".

Primul pianist care a înregistrat integral sonatele de Beethoven este Artur Schnabel. A lucrat foarte intens la aceste înregistrări (1931—35), completîndu-le cu o ediție foarte migăloasă a capodoperelor beethoveniene, cu adnotări ce se doreau exhaustive. Ediția, deși de o incontestabilă valoare științifică, e discutată și discutabilă.

Deși au trecut mai bine de 20 de ani de la stingerea din viață a lui Schnabel, (1951), arzătoarea sa inteligență, o integritate înflăcărată a interpretărilor, sobrietatea și dorința de respectare cît mai fidelă a intențiilor creatorilor, fără nici o licență din partea interpretului, fac din figura marelui interpret german o strălucită personalitate a veacului nostru. Poate fi considerat pe drept cuvînt ca întemeietorul școlii pianistice germane. Backhaus, Szerkin și Kempff sînt considerați de literatura de specialitate „succesorii lui Schnabel".

Se pot oare trasa anumite coordonate ale unei școli germane? Poate că da: școala germană înseamnă conștiinciozitate muzicală, seriozitate, mai degrabă severitate decît farmec, mai mult soliditate decît sensibilitate, mai multă chibzuință decît instinct sau strălucire.

Marguerite Long, în lucrarea sa *Le Piano* (1959) crede că ceea ce caracterizează școala franceză este claritatea în alocuțiune. Este adevărat în același timp că valoarea ce caracterizează pe cei mai mulți pianiști francezi din zilele noastre este un joc ușor și elegant, o înclinație spre microdozaje de intensitate și tempi repezi. Tot Marguerite Long se referă la „transparență, exactitate, suplețe, păstrarea sensului proporțiilor", precizînd, sub aspect tehnic, că pianiștii francezi nu se scufundă niciodată în taste, după indicațiile școlii germane. Ei cîntă mai degrabă din poignet decît din braț sau umăr.

Despre o școală engleză sau spaniolă nu se poate vorbi. Doar despre pianiști englezi. Myra Hess, Clifford Curzon, Cutner Solomon. Sau, spre pildă despre Alicia de Larroche, cea mai impresionantă pianistă spaniolă, care cîntă *Iberia* de Albeniz cu ușurința cu care sînt abordate studiile de Czerny.

Italienii l-au dat pe Benedetti Michelangeli, pe care Richter îl declară a fi cel mai mare pianist al zilelor noastre. Trăim timpurile supercampionilor și supravirtuozilor. E considerat ca un adevărat „maestru al tușeului".

Ultimul refugiu al romantismului pe clape, a moștenirii geniului lui Rachmaninov, îl găsim la pianiștii sovietici: Richter, Gilels, Bașkirov, Flier, Malinin, Ghinsburg, pianista Bela Davidovici, cu un sunet amplu, bărbătesc. Este într-adevăr o adevărată „școală", cu caracteре comune, cu multe trăsături caracteristice la marii pianiști ce ilustrează arta interpretativă a zilelor noastre. Tehnica lor a depășit virtuozitatea, așa cum spunea Busoni, care considera adevărata măiestrie doar la nivelul unei virtuozități care încetează să fie ostensibilă. Redarea intențiilor compozitorilor cu mijloace simple dar cu convingere, o retrăire a operelor abordate și un repertoriu nespecializat, iată o seamă din caracterele ce fac din școala sovietică un adevărat model de probitate artistică.

Cea mai nouă școală pianistică este desigur cea americană, care abia după anul 1946 începe să dea artiști de talie internațională. Sînt, peste ocean, două concursuri la care se selecționează artiștii: *Naumburg* și *Leventritt*. William Kapell cîștigînd concursul Naumburg, cîștigă simpatia publicului american. Sînt și alți cîștigători: van Cliburn obține premiul Leventritt în anul 1954 și Ceaikovski în 1958, devine o figură a pianisticii americane, ca și alți tineri artiști: Leo Fleischer, Seymour Lipkin, Ivan Davis, Julius Katchen, Rosalind Tureck, Byron Ianis etc.

Școala americană e obiectivă și eclectică. Se teme de orice depășire a intențiilor compozitorilor și fetișizează textul. În plus, pune un accent poate prea mare pe importanța tehnicii instrumentale, pe care o așează pe primul plan, ignorînd că funcția acesteia este eminamente estetică.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu putem încă vorbi de coordonatele unei şcoli române, deoarece şi în pianistica noastră domneşte un oarecare eclectism. Cei doi mari pianişti pe care îi reţine literatura de specialitate străină, Lipatti şi Clara Haskil, au desigur un profil special. Lipatti cu năzuinţa spre perfecţiune şi simplitatea înţeleasă în cel mai frumos sens al noţiunii, Clara Haskil cu restrîngerea voită a repertoriului la clasici şi unii romantici, cu microdozajele sale inegalabile, cu puritatea sentimentului şi cu o savantă economie de mijloace interpretative. Marii noştri dascăli, mă refer la Constanţa Erbiceanu şi Florica Musicescu, erau ambasadorii şcolii germane, iar pianişti ca Valentin Gheorghiu, George Halmoş, Corneliu Gheorghiu, Alexandru Demetriad, duc mai departe aceleaşi cuceriri ale pianisticii contemporane, în care şcoala germană are o pondere deosebită.

În cel de al optulea rînd, ca ultimă interpolare, se situează o chestiune de ordin pedagogic. Teoria modernă a limbajului risipeşte o prejudecată potrivit căreia cunoştinţele fiind infinite, achiziţia lor trebuie să fie de asemenea obţinută printr-un efort gigantic. Dar aceste cunoştinţe ca şi achiziţia lor sînt generate de un număr mic de reguli, de o gramatică formativă. Indiferent în ce parte a globului s-ar naşte un copil, el are anumite predispoziţii spre învăţarea oricărei limbi, deoarece se naşte cu anumite *structuri formative*, care îi îngăduie să înţeleagă anumite fraze pe care nu le auzise niciodată. Creierul este un ordinator, capabil să se automodifice. Există la copii o mică maşină generativă pe care orice pedagog o poate folosi, dacă ştie cum să fie copilul făcut să înveţe. Marea artă a pedagogilor moderni este să ştie *„să înveţe cum se învaţă"*. Rezultatele nu vor întîrzia să se arate. Există şi o „gramatică generativă" a muzicii, pe care pedagogul iscusit poate să o valorifice. De altfel, aşa cum recunosc pedagogi contemporani de mare prestigiu (Paul Michel, *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung*, Leipzig 1968), însăşi coborîrea limitei de vîrstă a receptivităţii muzicale în general, dovedită statistic, pledează pentru realitatea structurilor formative ce trebuie puse în valoare în cadrul învăţămîntului muzical.

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ŢĂRILE SOCIALISTE

Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán

Alături de Bela Bartók, Kodály Zoltan alcătuieşte „Dipticul de aur" al creaţiei muzicale maghiare. Dacă Bela Bartók a evoluat de la un melos *diatonic* spre altul mai *cromatic*, strîns şi indestructibil legat de toate celelalte elemente ale limbajului său muzical, melos ce redă cu precădere un conţinut tragic, Kodaly Zoltan a apelat în toată creaţia sa artistică la o tematică *profund diatonică*, încadrată într-un expresiv *modalism*, tematică ce tălmăceşte cu fidelitate o muzică *optimistă*, zugrăvită în culori *vii* şi *liniştitoare*. Îi leagă însă ceva : *şi unul şi altul au fost perfect conştienţi de posibilităţile nelimitate pe care le oferă tehnica polifoniei, în ceea ce priveşte valorificarea cîntului popular.*

Corurile pentru cei mici, de Kodaly Zoltan, s-au afirmat nu numai pe plan naţional, ci şi în context universal.

Melosul lor, deosebit de inspirat, relevă un atrăgător caracter *modal*. Autorul a aprofundat vechile game populare ale patriei sale, şi, în egală măsură, pe cele medievale ; el a izbutit să le valorifice creator în aceste admirabile lucrări.

Melosul ne apare, de cele mai multe ori, expus în „apele limpezi" ale *diatonismului*. Astfel se explică mai bine climatul senin în care se desfăşoară, departe de ori ce ar constitui „tensiune sonoră" sau colorit mai întunecat.

Viziunea componistică este acea a unui rafinat *polifonist*. Se remarcă, în această privinţă, o îmbinare de linii melodice, ca un fel de „unde" sau „arcade sonore", cu o expresivă personalitate ; ele se dezvoltă „linear", după legi ce se deosebesc total de principiile „melodiei acompaniate". Credem că nu greşim cînd afirmăm că Kodaly Zoltan a obţinut o originală fuziune, între lumea mirifică a polifoniei palestriniene, şi specificul cîntecului popular maghiar. Cu alte cuvinte, a luat drept „teză" — muzica populară — „antiteză" — polifonia palestriniană şi a ajuns la ceea ce numim mult rîvnita *„sinteză"*.

Marele creator maghiar are meritul de a fi creat o transgresie geografică, pe planul muzical, în sensul că, în arta sa nobilă s-au unit într-un tot unitar, spiritul de ordine şi disciplină, ale Occidentului, cu grandoarea austeră şi hieratică, a Orientului.

Kodaly Zoltan nu a apelat la acea „încărcătură barocă", la „explozia de linii neregulate ce rod conţinuturile în scopul uimirii"... s-a simţit în largul său, în tehnica „contrapunctului imitativ" — uneori mai liber conceput, alte ori, mai sever conceput, de tipul *canonului*. A utilizat adesea principiul „notă contra notă", fără a fi schematic. Fermecătoare în această privinţă este utilizarea „ritmicei complimentare". Aş cita cîntecul *„A juhasz"*... (Bine-i merge păstorului").

Imitaţia severă — din unele piese — ne duce cu gîndurile la procedeul de „fugato" sau la forma de „fugă", iar sub acest raport citäm cîntecul *„Ciroka"* („Mititica").

Nu mai puţin interesant ni se prezintă artificiul prin care cele 2 voci ale corului de copii generează un „contrapunct dublu", ca să fiu mai explicit, amintesc corul *„Eva, szivem Eva"* (Eva, inimioara mea, Eva").

În acest caz, la vocea superioară evoluează o idee mai simplă sub aspectul ritmic. La cea inferioară, o altă idee, mai bogată ritmic. În secţiunea a doua, rolul lor se inversează, cu o maximă eficienţă.

Un principiu oarecum similar se relevă şi în corul *„Heja"* („Uliule" !)

Mai apropiat de tehnica „variaţiei continue" ni se înfăţişează piesa *„Jo gazdassony"* („Buna gospodină") unde „liniaritatea sonoră" se conturează cu multă eleganţă. Mai evidenţiem şi măiestrita „încrucişare de voci", pe care Kodaly o utilizează admirabil, cu o sugestivă policromie timbrală.

Pentru a intensifica expresivitatea paletei timbrale, compozitorul suprapune uneori peste masa corală, sonorităţi de „flaut piccolo", cum ar fi în dinamicul cîntec *„Karácsonyi pásztortánc"* („Dansul de Crăciun al păstorilor").

O interesantă polifonie primitivă ce ne aminteşte de sfîrşitul Evului Mediu — de acel spirit al „eterofoniei"

https://biblioteca-digitala.ro

străvechi — se remarcă prin valorificarea cuplurilor de „cvinte paralele", drept „linie polifonică", suprapusă peste alta, mai simplă. În acest sens, cită fantezie, se desprinde din minunata piesă *„A süket ságor"*... („Cumnatul surd")

Un fel de „stil palestrinian cu un colorit maghiar"... poate fi socotită piesa *„A 150 genfi Zsoltár"* („Psalmul 150 din Geneva") ; remarcăm puritatea polifoniei, la 3 voci, cu o mare grijă pentru utilizarea „disonanțelor pregătite".

Am fi nedrepți dacă nu am acorda o atenție deosebită și unor aspecte polifonice, de o natură mai armonică, — așa cum apăreau ele la finele Renașterii italiene. *„Ave Maria"* se prezintă în această constelație de-a dreptul revelatoare ! Un motet de o nobilă expresivitate.

Pe Kodaly Zoltan nu l-a mulțumit numai scriitura vocală cantabilă. De aceea, uneori apelează cu succes la procedee mai instrumentale, nesfiindu-se a ne sugera sonoritățile instrumentelor „de percuție ! Piesa *„Golya-nota"* („Cîntecul berzei") poate fi socotită caracteristică în această privință ; ne referim la secțiunea din mijloc, în special la vocile grave.

Polifonia lui Kodaly trebuie legată și de un dualism ritmic unde *simetria* și *asimetria* se contopesc armonios, ca și culorile covoarelor țărănești. Ritmurile punctate, — mai cu seamă, șaisprezecime — optime cu punct, — sînt adesea prezente în combinațiile lui Kodaly Zoltan. Dar nu lipsesc nici ritmurile sincopate, accentele ritmice neașteptate, cum le întîlnim în toată splendoarea lor în compoziția *„Cigany sirató"* (Bocet țigănesc"). — în momentul reprizei.

Autorul anunță și policromia ritmică a lui Olivier Messiaen, prin punerea în relief a ritmurilor *„retrogradabile"* și *„non retrogradabile"* — ne referim la secțiunea mediană a cîntecului *„Villo"*. Și dacă mai adăugăm marea varietate ritmică a unor pagini obținute prin desele schimbări de măsură, obținem și un tablou, în care „dimensiunea ritmică" a creatorului intră în apele „noului", părăsindu-se formulele mai tradiționale, — predominante de altfel în majoritatea operei lui Kodaly Zoltan.

Corurile pentru copii, de care ne-am ocupat pe scurt, sînt concepute de obicei pentru 2 voci. Dar, nu odată, compozitorul ramifică vocile, cu o apreciabilă măiestrie ; piesa *„Harangszo"* („Glasul clopotului") poate fi, pe drept cuvînt, considerată o pildă grăitoare, dovedindu-ne că artistul știe cum să divizeze vocile, fără ca sonoritățile să-și piardă amploarea în momentele de culminație. Prin iscusința cu care Kodaly Zoltan ramifică vocile corului, el obține o mare varietate în unitate, ca și toți exponenții clasicismului sonor.

Kodaly Zoltan rămîne unul din acei compozitori care au dat la iveală lucrări foarte valoroase, concepute într-un autentic spirit popular, încît ne dau impresia că ar fi scrise de un mare anonim. Fără a avea complexitatea, adîncimea și măiestria lui Bartok, Kodaly Zoltan atrage atenția prin vigoarea simplității și luminozitatea concepției sale estetice. Accentele tragice trec în opera sa ca o fugară furtună în mijlocul unei toride zile de vară, în timp ce la Bartok seninătatea își face timid apariția, ca un soare firav într-un amurg de toamnă tîrzie. Pentru a exprima bogatul lor conținut de idei și sentimente, cei doi creatori maghiari recurg la folclor ; Kodaly Zoltan mai direct, confundîndu-se adesea cu citatul, Bela Bartok mai indirect „alchimizînd" melopeea populară. Kodaly *s-a inspirat din folclorul maghiar*, Bartok *a sintetizat și alte aspecte folclorice, chiar din țări foarte îndepărtate.* Kodaly *a accentuat diatonismul*, Bartok *cromatismul.* Kodaly a pledat pentru o mai mare *simetrie ritmică* — uneori clasicizantă în sensul muzicii culte occidentale — Bartok înclină către *asimetrie*, preferînd *poliritmia.* Muzica lui Kodaly este netedă, ca o cîmpie nesfîrșită, cu lanuri de grîu aurii scăldate în soare, arta lui Bartok este aspră, ca peisajul stîncos de munte pleșuv și auster. Instrumentația lui Kodaly este *clară, simplă*, aceea a lui Bartok *complexă și stufoasă*, dar întotdeauna eficientă. Kodaly *închide un drum*, Bartok *deschide un drum ;* Kodaly este creatorul mai *apropiat de tradiție*, Bartok este *revoluționarul care zdruncină canoanele vechi* și aleargă însetat spre „teribilul interzis" al noului... Și unul și altul redau o complexă spiritualitate maghiară, izbutind să valorifice minunat *național* în contextul *universalului.* Ambii au fost întotdeauna conștienți că tradiția bine înțeleasă ascunde adesea un *subtext inovator.* De asemenea, au căutat și au izbutit să trezească în oameni idei nobile și înălțătoare și de aceea îi iubim și îi stimăm !

DORU POPOVICI

https://biblioteca-digitala.ro

Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta

Sub patronajul Academiei de ştiinţe şi al principalelor instituţii muzicale din R. P. Ungară a avut loc, la Budapesta, între 12 şi 17 decembrie, comemorarea a nouăzeci de ani de la naşterea lui Kodály Zoltán, personalitate cu aură mondială a muzicii şi culturii artistice maghiare, compozitor, folclorist, muzicolog, filolog, pedagog şi animator cu efecte revoluţionare asupra contemporanilor săi.

De numele lui Kodály Zoltán, ca şi de acela al lui Bartók Béla — cei doi compozitori şi etnomuzicologi fiind ataşaţi prin idealuri comune şi printr-o strînsă prietenie — este legată acţiunea de descoperire a cîntecului popular, îngropat timp îndelungat sub artificiile de mare circulaţie ale muzicii lăutăreşti, crearea unor ansambluri corale, reforma învăţămîntului muzical şi, în general, ridicarea creaţiei culte, din Ungaria perioadei interbelice, la un nivel capabil să deştepte interesul muzicienilor şi al publicului de peste hotare. În acelaşi timp, Kodály este creatorul singspielului popular maghiar, cu *Hárry János* (1926) şi *Székely fonó* (1924—1932), o modalitate a expresiei muzicii de scenă pe care înaintea lui nimeni nu o experimentase în patria compozitorului. Opera sa beneficiază de valorile acumulate în folclor, de unde îşi trage de altfel sevele, limbajul, coloritul, mijloacele de exprimare şi forma, urmînd căi proprii acestui temperament vulcanic, înzestrat cu o uriaşă putere de muncă : pe lîngă opera muzicală propriu-zisă, scrierile sale de filologie, muzicologie şi pedagogie însumează mii de pagini, ele deschizînd o nouă epocă în muzica maghiară şi în relaţiile auditorilor cu ea.

Datorită noutăţii şi valorii ei, creaţia lui Kodály a beneficiat, ca şi aceea a lui Bartók, de interpreţi de seamă în lumea întreagă, ceea ce a adus servicii nepreţuite însăşi artei maghiare şi mai bunei cunoaşteri a ei de către opinia publică mondială. Concentrat asupra valorilor ce-i defineau personalitatea, dar deschis mereu adierilor inovatoare venite din afară, Kodály a imprimat întregii sale opere amprenta unei răspicate apartenenţe naţionale, prin care a trezit ecouri complexe în public. Sistemul său de solmizare şi de dezvoltare din vîrsta copilăriei a simţului muzical constituie azi baza învăţămîntului muzical din R. P. Ungară, fiind însuşit şi de alţii. A fost, pînă la moartea sa, survenită în 1967, maestrul şi animatorul noilor generaţii de compozitori maghiari, ca şi al întregii mişcări muzicale din patria sa.

Săptămîna ce i s-a consacrat, cu prilejul comemorării, a cuprins o serie de manifestări diverse, ca spectacole, concerte, celebrul singspiel *Hárry János* pe scena teatrului de păpuşi, recitaluri, un concurs naţional de canto, purtînd numele compozitorului, o sesiune de comunicări la Academia de ştiinţe şi o expoziţie comemorativă. În cadrul sesiunii de comunicări, compozitorul şi muzicologul Doru Popovici şi-a prezentat un studiu despre *Polifonia în corurile de copii ale lui Kodály,** bucurîndu-se de aprecierea participanţilor, între care cronicarii muzicali titulari ai unor mari cotidiene de pe continent *(Le Monde, Times, Frankfurter Rundschau, Die Presse, Pravda* etc.)

*)Publicat în numărul de faţă (N.R.)

Kodály Zoltán şi Bartók Bela în tinereţe

Săptămîna festivă a debutat, la 12 decembrie, cu un recital de cîntece pe teme populare şi muzică de cameră instrumentală de Kodály, în sala mică a Academiei de muzică, făcînd o bună introducere în substanţa alchimiei artistice a compozitorului, a cărui inspiraţie a utilizat de la început sugestiile creaţiei colective a folclorului naţional.

În sala mare a Academiei de muzică a concertat, la 13 decembrie, Cvartetul de coarde „Bartók", o formaţie cunoscută în întreaga lume muzicală şi socotită drept cea mai bună nu numai în patria sa, dar şi printre cele mai bune de pe continent. În programul omagial au figurat *Cvartetul în Mi major K.W. 428* de Mozart, *Cvartetul în mi minor, op. 59 no. 2* de Beethoven şi *Cvartetul No. 3* de compozitorul maghiar Kadosa Pál, lucrare a cărei vigoare o garantează o bogată fantezie melodică şi tensiune sufletească, încadrîndu-se în sfera atonalismului şi a expresionismului tîrziu. Interpretarea ei, ca şi a lucrărilor clasice, a fost ilustrată de purismul intonaţiei şi al stilului, ca şi de o puternică participare afectivă a membrilor excelentei formaţii.

Seara următoare s-a prezentat *Hárry János* la Teatrul de păpuşi din Budapesta, spectacol care a satisfăcut şi cele mai mari exigenţe, atît prin fantezia montării şi caracterul ludic al jocului de păpuşi, cît şi prin nivelul muzical al interpretării vocale. El a ilustrat aria largă de răspîndire a acestui singspiel, a cărui popularitate e o realitate şi nu doar un slogan, beneficiind în rîndurile spectatorilor nevirstnici, ca şi a celor maturi, de multă simpatie, dovadă că spectacolul a intrat în a trei suta serie de reprezentaţii într-un interval de numai doi ani (în noua sa formă).

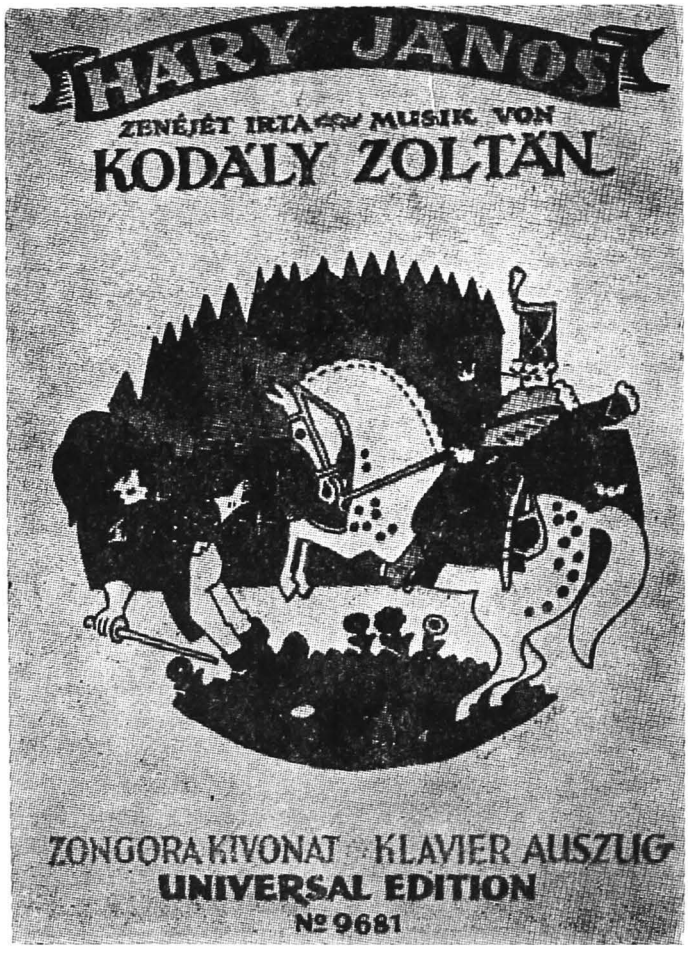
Concertul de gală, marcînd aniversarea a nouăzeci de ani de la naşterea lui Kodály, a fost susţinut, în marea sală de audiţii a Academiei de muzică, de Orchestra simfonică din Budapesta, condusă de Ferencsik János. Ansamblul acesta, tutelat de Radioteleviziunea Maghiară, se află azi la nivelul orchestrelor cu vechi tradiţii de pe continent şi este într-o permanentă conexiune cu evoluţia muzicii naţionale din ultimii douăzeci şi cinci de ani, ca şi de altfel cu creaţia şi arta interpretativă de pe glob.

https://biblioteca-digitala.ro

În frunte cu dirijorul Lehel György, care aspiră spre acele valori care girează autenticitatea stilistică a operelor cîntate, orchestra a cîştigat o personalitate bine conturată şi şi-a format un repertoriu bogat, lucrările compozitorilor maghiari figurînd în el în număr mare. Sub bagheta lui Ferencsik János, seniorul dirijorilor din R. P. Ungară, au fost executate *Suita „Hárry János"*, *Psalmus Hungaricus* şi cîteva piese coral-orchestrale, cîntate de Corul mixt şi Corul de copii al Radiotelevizіunii *(Fetele norvegiene, Inserare, Salut şi Lengyel László)*, solist fiind tenorul Réti József.

Cu intuiţia acută a hotarelor dintre folclor şi transfigurarea artistică a elementelor lui, Kodály a polarizat în creaţia sa toate intonaţiile din muzica populară care puteau transmite imagini revelatoare despre sufletul naţional, scoţînd mijloacele de limbaj utilizate din captivitatea jocurilor sterile ale modernismului experimental. El a refuzat să creeze sub semnul vreunei formule estetice în vogă de-a lungul vieţii sale, negînd orice formulă şi proclamînd autonomia absolută a propriei sale viziuni. După ce asimilase întregul registru al experienţelor artei populare, ca şi pe acel al impresionismului şi expresionismului, şi-a plăsmuit un limbaj modern după propria-i concepţie, cu particularităţi stilistice ce suscită în ascultători o nouă sensibilitate estetică. Astfel, vasta sa operă — fie că e vorba de lucrări corale, vocal-simfonice, instrumentale, de scenă sau simfonice — este unitară sub raportul tonului foarte particular, egal mereu cu el însuşi în ciuda unei game largi a formelor şi genurilor abordate.

La 17 decembrie, pe scena Operei Maghiare s-a prezentat *Székely fonó (Claca secuiască)*, un singspiel într-un act,



..în mijlocul unui cor de copii din Budapesta

care vehiculează, într-o suită alertă şi printr-o anecdotică dramatică, viaţa, obiceiurile, psihologia, arta populară a secuilor, anticipînd — la data cînd a fost compus — formulele majore de preluare şi prelucrare în muzica cultă a folclorului. Sub bagheta aceluiaşi Ferencsik János, care este unul dintre interpreţii de talie mondială cei mai familiarizaţi cu opera lui Kodály, lucrarea de o adîncă vibraţie emotivă a avut parte de o bună punere în scenă de către Békés András, în decorurile lui Forray Gábor, costumele lui Márk Tivadar şi coregrafia lui Seregi László, rolurile solistice fiind susţinute de Melis György, Komlossy Erzsébet, Barlai Zsuzsa, Ágay Karola, Korondy György şi Palcsó Sándor. Aici a apărut pentru întîia oară în arta lui Kodály sinteza limbajului său muzical nou, orientat spre adecvarea perfectă a dansului şi cîntecului popular la expresia muzicii culte. Folclorul devenea astfel o exprimare estetică de cel mai înalt nivel, cîştigînd o densitate particulară şi o individualitate stilistică articulată solid pe tradiţiile muzicii universale.

Săptămîna festivă Kodály de la Budapesta a prilejuit astfel, pentru oaspeţii numeroşi de peste hotare, un contact substanţial cu arta şi orientările estetice ale marelui muzician-cetăţean maghiar. Folclorul poporului său a găsit în creaţia lui variată o expresie copleşitoare, într-un moment cînd muzica din Ungaria era tulburată de tentaţiile modernismului, lipsit de rădăcini naţionale, izbutind — la fel ca Bartók şi împreună cu el — să reintegreze arta muzicală maghiară în circuitul universal printr-o viguroasă şi impetuoasă notă stilistică inedită.

Invitaţii străini s-au bucurat de ospitalitatea agenţiei internaţionale de concerte *Interkoncert*, datorită căreia au fost înlesnite contacte între specialiştii prezenţi la frumoasa manifestare din capitala R. P. Ungare, ea devenind în acest fel şi o sursă a schimbului de opinii privind semnificaţia artei, şi a muzicii indeosebi, în continua dezvoltare a relaţiilor dintre popoare şi culturile lor.

GEORGE SBÂRCEA

https://biblioteca-digitala.ro

Educaţia muzicală în Republica Democrată Germană

Pentru ansamblul educației estetice și — în general — pentru tot sistemul de învățămînt din R. D. Germană, educația muzicală reprezintă un obiectiv de seamă în formarea multilaterală a tinerei generații.

Muzica este astfel considerată factorul care, grație puterilor sale specific emoționale — prin contribuția sa la educarea sentimentelor — ajută la o penetrație mutuală a gîndirii și sentimentelor în vederea unei unități finale care va fi baza atitudinilor și comportamentelor umaniste.

Astfel conceput învățămîntul muzical stimulează forțele emotive ale omului și în conexiune cu ele mobilizează forțele sale intelectuale și morale. De aceea educația muzicală nu posedă numai un interes estetic, ci ea stimulează potențele creatoare ale omului. Rezultatele cercetărilor psihologice au dovedit că ceea ce se obține prin educația muzicală — capacitatea de diferențiere, capacitatea de memorizare, imaginația muzicală, inteligența muzicală — servesc la dobîndirea stăpînirii unor activități mai complicate. Desprindem, din importanța care se acordă în R. D. Germană educației muzicale pentru toți copiii, mai multe obiective, vizînd crearea condițiilor potrivite pentru a face posibilă înțelegerea cu ușurință a muzicii, de către fiecare tînăr, pregătirea pentru orientarea justă în mediul muzical, devenind temelia culturii muzicale a întregii populații.

Educația muzicală generală este un proces de educare școlară care permite fiecărui elev să-și dezvolte aplicațiile muzicale, deoarece practic nu există persoană „non-muzicală". Acest punct de vedere se bazează pe faptul că o persoană normal dotată are și înclinații muzicale, dispozițiile pentru muzică manifestîndu-se diferit (de exemplu în domeniul percepției ritmice sau sonore, al memoriei muzicale, al ușurinței de a cînta la diverse instrumente muzicale, al interpretării sau al creației).

La majoritatea oamenilor, „non-muzicali", înclinațiile muzicale fie că nu au fost reliefate în timpul educației lor, fie că au fost insuficient dezvoltate și astfel ulterior au fost complet înăbușite.

Dar de îndată ce o persoană normală este dornică să învețe muzica, ea trebuie să poată și pretinde o instrucție muzicală în cadrul școlar. Bineînțeles obiectivele, căile și rezultatele unei asemenea instrucții muzicale vor fi diferite, fiind determinate de gradul și caracterul înclinațiilor muzicale ale fiecărui elev, influența mediului înconjurător, calitățile profesionale ale profesorului de muzică și soluția potrivită a problemelor de organizare.

O altă sarcină esențială a educației muzicale școlare în R. D. Germană este de a se da copiilor cu aptitudini deosebite posibilitatea de a primi o instruire specială. Dar școala nu poate rezolva singură această sarcină. Pentru aceasta trebuie obținut concursul tuturor organizațiilor care participă la educarea muzicală, începînd cu instituțiile preșcolare pînă la instituțiile de învățămînt muzical superior.

Datorită importanței care se dă educației muzicale în formarea armonioasă a personalității umane, s-a creat o rețea vastă de școli de muzică pentru învățămîntul instrumental și vocal (86) cărora li se adaugă 111 anexe și 221 de secții în școli, în mari uzine și case de cultură, ca și anumite școli speciale ce funcționează pe lîngă conservatoare.

Centrul sistemului îl constituie educația muzicală în grădinițele de copii, precum și în școală. Se creează deci posibilitatea obținerii la toți copiii a unui fond de înțelegere a percepțiilor muzicale, concomitent cu cunoștințele muzicale, avansînd sistematic de la vîrsta preșcolară la școlaritate și adolescență.

Obiectivele educației muzicale în creșe și grădinițe.

Pentru dezvoltarea viitoare a omului se consideră decisivă începerea cît mai curînd a formării facultăților muzicale. Se decide într-o mare măsură la vîrsta preșcolară care vor fi relațiile cu muzica, în viitor, punîndu-se în egală măsură baza de neînlocuit pentru dezvoltarea talentelor muzicale. O analiză asupra carierei a 441 de muzicieni calificați arată că la 273 dintre ei (55%) educația muzicală a început înainte de vîrsta de 6 ani.

Educația muzicală la vîrsta preșcolară ținea seama de rezultatele căutărilor psiho-acustice în R. D. Germană. Primii trei ani de viață constituie, evident, „o ucenicie a auditiei", decisivă. Prin diferențieri gradate — fenomenele auditive și primele tentative de a cînta, se pregătește dezvoltarea muzicală în fazele ulterioare. Iată de ce, începînd din 1958, programul educativ al creșelor (1—3 ani) cuprinde în egală măsură, muzica. Copiii învață rime și cîntece, fiind totodată auditori cînd se cîntă cîntece de copii. Această activitate muzicală de la creșă își propune să dezvolte „dorința de a asculta", facultățile elementare muzicale, creative și elementele vocale.

Programa de instrucție și educație prevede încurajarea jocurilor copiilor, pentru a cînta, pentru a face muzică cu instrumente pentru copii, pentru a asculta muzică, în scopul de a o percepe din ce în ce mai bine.

Copiii din „grupa mică" (4 ani) sînt exersați cel puțin o dată într-o perioadă de 2 săptămîni în „grupa mijlocie" (5 ani) iar „grupa mare" (6 ani) de două ori, săptămînal, în „ședințe muzicale" de 15—20 minute. În audiția muzicală copiii din grupa mijlocie determină deja — de exemplu — o muzică auzită prin caracte-

https://biblioteca-digitala.ro

risticile „vesel — trist", numărul pieselor mărindu-se de la o săptămînă la alta.

În grupa mare copiii disting, printre altele, caracterul ritmic al pieselor cîntate — în muzica de marș, în dans sau muzica de dans, etc. Ei înțeleg semnificația muzicii legată de text în cantate pentru copii sau în povestiri cu muzică (ca în povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev). Permanent se caută ridicarea exigențelor educației muzicale în grădinițele din R. D. Germană.

Plecînd de la rezultatele căutărilor în domeniul psihologiei, se disting „faze sensibile" sau „faze optime" în care copilul dobîndește facultăți auditive și vocale în al 5-lea și al 6-lea an.

Grădinițele din R.D.G. sînt frecventate în proporție de 60% de copiii de la 3—6 ani, astfel că o mare parte dintre ei dispun de la începutul școlarității de o instrucție muzicală pregătitoare.

Educația muzicală în școala de învățămînt general și politehnic de 10 clase și în școlile secundare lărgite (11, 12 clase).

O oră de educație muzicală pe săptămînă este obligatorie pentru toate clasele. Planurile de studii pentru clasele 1—12 prevăd o evoluție a educației muzicale pornind de la simpluadică învățarea cîntecelor, audiții muzicale, inițieri în elementele teoriei muzicii. Aceste trei practici parțiale nu sînt separate, ci văzute în corelația lor cît mai mult posibil în fiecare lecție. Cîntecul și audiția muzicală se plasează în centrul educației muzicale școlare.

Sînt asimilate cunoștințele muzicale, teoretice, analizele desfășurării muzicale ca și mai general orice sistem metodic, ținîndu-se seama de măsura în care ajută la aprofundarea percepției, determinînd la elevi o proprie acțiune creatoare.

A cînta pe note nu este un scop absolut al educației muzicale în școala germană. La școală se cultivă cîntecul popular tradițional, cîntecul clasei muncitoare și noul cîntec pionieresc. Orice cîntec, fie fixat ca materie obligatorie în planul de studii, fie recomandat de profesor, trebuie să se încadreze în evenimentul trăit în colectivitate.

Audiția muzicală constituie o parte importantă a învățămîntului muzical în toate clasele școlii politehnice. Perfecționarea audiției muzicale în R.D.G. este un mare progres, căci deschiderea orizontului spre marile opere muzicale era pînă în 1945 un privilegiu al singurelor școli zise „superioare", vechi. După o școlarizare de 10 ani, tinerii ajung la un asemenea nivel încît să fie capabili să perceapă conținutul operelor muzicale.

În ceea ce privește alegerea operelor, planul de studii nu procedează la o ordine cronologică, urmînd firul istoric al muzicii. Copiii aud din primele clase opere muzicale aparținînd creației contemporane, mai ales cele datorate compozitorilor din R.D.G. Totodată, parcurgînd planul de studii, din prima clasă, se vor găsi piese muzicale aparținînd lui Schumann, Bartok, etc.

În clasa a III-a copiii ascultă : *Simfonia pentru copii* de Leopold Mozart, selecțiuni din *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovsky, ca și povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev. În programul clasei a X-a sînt înscrise, de exemplu : *Simfonia 104* și *Anotimpurile* de Haydn, *Simfoniile V și IX* de Beethoven, *Flautul fermecat* de Mozart, *Till Eulenspiegel* de Strauss, *The Young Person's Guide to the Orchestra* de Britten, *Mans felder Oratorium* de E. H. Meyer, la care se alătură cîntece moderne, muzică de dans sau jazz.

La secția pentru bacalaureat (cl. XI, XII) sînt enumerate printre altele : *Matheus Passion* de Bach, *Simfonia 9-a* de Dvorak, *Finlandia* de Sibelius, *Mireasa vîndută* de Smetana, *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy, Petruska de Stravinski, *Matthis pictorul* de Hindemith, *Pacific 231* de Honegger, *Un american la Paris de Gershwin, Concerte* de Bartok, Kabalevski, Haciaturian, Prokofiev, compozitori din R.D.G. (Eisler, Paul Dessau, Gerster, Wagner — Regeny, etc.). Alegerea acestor opere pune în lumină apelul social al educației muzicale școlare din R.D.G., pentru a deschide la elevi un larg orizont spiritual, în scopul formării unei personalități armonioase a tinerei generații.

ELISABETA SUCIU

https://biblioteca-digitala.ro

„Concertul pentru pian și orchestră" de Cornel Țăranu la Radiotelevizlune

Dirijorul Emanuel Elenescu a deschis concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Simfonia a II-a* de Beethoven pe care a redat-o cu un indiscutabil finisaj al execuției, cu păstrarea tempilor ceruți și în genere cu o anumită pondere judicios gîndită, ca unul care cunoștea bine lucrarea — condusă de altfel din memorie. Orchestra a răspuns nu numai cu corectitudine dar și cu o participare activă la interpretare. Este o simfonie frumoasă și rar cîntată.

Lucrarea compozitorului Cornel Țăranu a avut ca solistă pe pianista Liana Șerbescu. Este un concert scris în formă tripartită. Aceasta numai sub raportul compartimentării, să-i spunem, clasice. Aici vom deschide o paranteză pentru a sublinia o dată mai mult buna idee a direcției muzicale de a da cuvîntul, în programul de sală, compozitorului. Cornel Țăranu relatează, astfel, că Xenakis auzind concertul a subliniat... clasicismul acestuia. După Xenakis clasici sînt — în linii mari — Varèse și Messiaen... Este, bineînțeles, o chestiune de optică personală. Pentru Xenakis, care introduce probabilitatea matematică și calculul combinatoriu ca necesități muzicale în compoziție, concertul lui Cornel Țăranu poate părea chiar ultraclasic. Dar să-l lăsăm pe Xenakis și să relatăm ce am auzit noi.

Folosind o scriere serial-modală și dînd proeminență elementelor de colorit orchestral, cu deosebire percuției și suflătorilor, compozitorul a creat o lucrare foarte liberă, aerată, în care pianul este foarte întrebuințat. La fiecare moment ascultătorul are surpriza unor noi și noi efecte sonore interesante, a unor pete, adesea atrăgătoare, de culoare, care reușesc să țină trează atenția ascultătorilor. La realizarea lor pianista Liana Șerbescu a avut o contribuție importantă, cîntînd cu nerv și aplomb, aproape tot timpul, alături de orchestră *(obligato)*. Cu deosebire în final, jocul pianului a fost foarte activ, sincopat, bine marcat și reliefat.

Orchestra a cîntat cu multă atenție, realizînd momentele aleatorice, greu controlabile, cel mult de către dirijor (și încă !), privință în care Emanoil Elenescu a depus o stăruitoare muncă de coordonare a unor sonorități ce răsăreau, la tot pasul, dintre cele mai variate. Lucrarea are și indiscutabile asperități, cît despre afirmarea compozitorului că ultima mișcare este construită, mai mult sau mai puțin, pe o reminiscență dintr-un cîntec de Ion Vasilescu (?), mărturisim cu toată sinceritatea, că ne-a fost greu să recunoaștem acest lucru — ceea ce credem că ar fi de natură să-l bucure pe compozitor. În tot cazul, ținem să subliniem capacitatea creatoare a lui Cornel Țăranu, cercetător neobosit ce se străduiește să împlinească lucrări care să-i exprime cît mai bine concepția, în permanentă mișcare evolutivă, despre arta sunetelor.

Concertul a fost încheiat cu uvertura-fantezie, *Romeo și Julietta* de Ceaicovski, căreia dirijorul Elenescu i-a evidențiat în chip convingător toate momentele de intens dramatism.

Ilinca Dumitrescu la Filarmonică Dirijor Nicolae Boboc

Prezența pianistei Ilinca Dumitrescu la Filarmonica „George Enescu" — interpretă a *Concertului al 4-lea în Sol major* de Beethoven — ne-a arătat noi și noi disponibilități ale tinerei artiste care cu neabătută perseverență își făurește un repertoriu important de concert. Notăm, mai întîi, că Ilinca Dumitrescu a studiat valoroasa lucrare cu reputatul pedagog Neuhaus la Moscova, care a asistat-o și îndrumat-o pas cu pas în realizarea interpretării. Această „asistență", oferită cu bunăvoință, este legitimată de prețuirea de care Ilinca Dumitrescu se bucură în ochii profesorului său.

Pianista a „rodat" *Concertul* în prezentări anterioare, la Timișoara și Craiova. (A fost, de asemenea, pentru acest Concert și la Satu Mare unde însă, din cauza unei întreruperi a luminii electrice, a oferit, în schimb, un întreg recital, cîntat în... întuneric. Succesul a fost excepțional).

Dar să venim la Ateneul Român.

Concertul al 4-lea este o lucrare de mare concentrare lirico-dramatică, necesitînd o profundă interiorizare. Cît privește pe Ilinca Dumitrescu, ea dispune de trei însușiri cardinale, menite să o promoveze, pe mai departe, în sălile cele mai exigente de concert : o inteligență muzicală deosebită, o mare sensibilitate și o pianistică șlefuită cu multă grijă. Datorită acestora își va permite să atace cele mai pretențioase piese de concert.

A prezentat scurta frază inițială a *Concertului*, dozînd, ca un artist experimentat, fiecare notă, cu o adîncime a gîndirii care ne-a pregătit atenția pentru desfășurarea ulterioară. În restul dialogului angajat cu orchestra, a avut o prezență strălucită, o participare esențială, dovedind cunoașterea perfectă a întregii părți simfonice — care de altfel a fost pregătită simultan cu cea solistică. Insistăm asupra chipului cu totul alert și detaliat în care a cîntat. Stăpînă, de departe, a tuturor elementelor, a dificultăților de ordin tehnic, la care nu puteam să rămînem insensibili, a făcut o adevărată demonstrație de execuție fină și totodată viguroasă și a cîntat cu nuanțe dinamice, dozate cu o mare judiciozitate. Notăm de asemenea chipul distinct, elegant, în care frazează : nimic escamotat, nimic șters. Și apoi relevăm trilul său incomparabil pe care îl scade, la anumite momente, cu o mare măiestrie, pentru a nu mai vorbi de cadență, redată, cu o deplină cursivitate, cu toate atributele virtuozității.

https://biblioteca-digitala.ro

Unde adîncimea de gîndire a pianistei ne-a apărut în toată plenitudinea, a fost în dialogul dramatic pe care l-a angajat cu orchestra în partea mediană a *Concertului (Andante con moto)*. Totul a fost redat cu sentimentul patetic al luptei celor două „principii", a celor două elemente opuse, interpreta trecînd cu mult tact de la nota reticentă, rezervată, în care a răspuns basilor sacadați și dominatori, la afirmarea gingașă și blîndă, ca un suspin, a pianului care pînă la urmă s-a impus, avînd ultimul cuvînt... Ilinca Dumitrescu are meritul de a fi cîntat cu multă poezie, în stilul beethovenian și de a fi creat atmosferă. Peroratia finală a fost o adevărată sărbătoare muzicală. Solista a răspîndit o profuzie de jerbe și ornamente sonore, realizate cu o bravură demnă de toată admirația. Dirijorul Nicolae Boboc a acompaniat-o cu discreție, dîndu-ne putința de a aprecia la justă valoare toate calitățile pianistei. În cadrul aceluiași concert, bas-baritonul Gheorghe Crăsnaru a interpretat șapte cîntece „Din ulița noastră" de Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu — suită dramatică inspirată de eroicele lupte din februarie, 1933, ale ceferiștilor de la atelierele „Griviția". Vocea atît de generos timbrată, a lui Gheorge Crăsnaru, s-a integrat perfect accentelor tragice ale muzicii, îndeosebi în *Închinare*, cu expansiuni viguroase într-un *crescendo* foarte expresiv și în *După mort*, unde a redat sugestiv alaiul funebru. Dar și în *Colonelul* și *Pitpalacul* expresia cîntărețului am aflat-o foarte adecvată momentelor grotești respective. Totuși impresia generală este că muzica nu scapă de o anumită uniformitate iar anumite aluzii mussorgskiene se fac deseori simțite.

Iubitor de muzică să-i spunem... clasică, Nicolae Boboc a încheiat seara cu *Simfonia a II-a în Re major* de Sibelius — o muzică de mare limpezime, cu acea nostalgică factură proprie compozitorului și care a fost prezentată cu sensibilă înțelegere. Bardul finlandez este foarte cîntat (și apreciat) îndeosebi în patria sa și în țările nordice. Noi așteptăm însă de la dirijorul Boboc și alte lucrări de o cît mai valoroasă concepție, din bogata literatură simfonică clasică și contemporană.

„Improvizații dramatice" de Irina Odăgescu

Mircea Basarab a dirijat în primă audiție, la Filarmonica, *Improvizații dramatice* de Irina Odăgescu. Este relevabil în primul rînd faptul, îmbucurător, că s-a ajuns ca lucrările simfonice să fie cît mai curînd prezentate publicului după ce au fost create. Căci, nu ascundem, pînă nu de mult, ascultam lucrări în primă audiție, abia după trecerea cîtorva ani de... plămadă, de dospire, uneori chiar un deceniu scurs de la realizarea lor. *Improvizații dramatice* a fost compusă în 1971. Așadar și alți compozitori pot spera că nu vor mai avea, pe viitor, de așteptat prea mult, pînă să cunoască *de auditu* ce-au scris. Lucrarea ne-a apărut ca avînd un caracter realmente improvizatoric. Compozitoarea, cum însăși recunoaște, „a lăsat muzica să curgă, fără nici o preocupare specială pentru formă și stil..." Este o sinceritate pe care o apreciem și care face ca orice critică, să cadă, din capul locului. Totuși, Irina Odăgescu a realizat și o formă, de lied tripartit dezvoltat, în a cărui parte centrală aflăm o cantilenă lirică, o melopee. Flautul mic are de altfel rolul principal în desfășurarea acelei melodii solitare, evocatoare, cu care debutează lucrarea după un ritm sacadat, enigmatic, la toba mică, melodie care va fi însoțită apoi, contrapunctic, de violoncel, înainte ca *tutti* să intervină cu forță. În acest crescendo al sonorităților, alămurile dau curs pe alocuri unor adevărate strigăte de angoasă, dar fondul uman optimist, care stă la temelia acestei creații, se afirmă. Un solo de fagot și apoi alți suflători deapănă cantilena lirică menționată. Și din nou pendulări între momente de liniște și de tării sonore, în fortissimo, zgomotoase. Credem că Irina Odăgescu are dreptul, față de potențele sale creatoare, să-și simplifice neapărat scriitura muzicală. Oricît de improvizatorică s-ar pretinde lucrarea, ceea ce e modestie, desigur i-am solicita compozitoarei o mai bună organizare a materialului muzical. S-ar cere — în propriul său interes (și al audiției, al ascultătorilor) o mai mare economie în folosirea mijloacelor de expresie aduse în joc.

Dirijorul și orchestra au servit însă cu serioasă aplicativitate lucrarea, autoarea.

Solistul serii a fost violonistul bulgar Gheorghii Badev, titular al mai multor premii internaționale, la Moscova, Bruxelles, Montreal. În *Concertul pentru vioară în mi minor* de Bach a cîntat curat, îngrijit, frazînd curgător și cu toată sobrietatea cerută. Austeritatea acestui cînt a fost foarte indicată pentru Bach — ceea ce nu înțeleg totdeauna o seamă de interpreți și mulți ascultători. Violonistul a dovedit în scurta cadență din primul *Allegro*, suficient brio și un vibrato pătruns de căldură, după cum în *Allegro final* a păstrat o ritmică bine susținută. Acompaniamentul orchestral : ponderat, cu menajarea constantă a solistului. În încheiere, Mircea Basarab a prezentat *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski-Ravel, lucrare pe care, mărturisim, că am putea-o asculta, concesiv față de execuție, oricît de des.

J. — V. PANDELESCU

Mack McCray și Ștefan Ruha

Inițiativa Radioteleviziunii de a organiza un ciclu de „concerte de concerte" cu participarea unor laureați ai diferitelor ediții ale concursului internațional „George Enescu" a stîrnit un deosebit interes de public încă de la prima manifestare, care a coincis cu primul concert simfonic al anului 1973 în stagiunea bucureșteană. Ideea este atractivă, înainte de toate, pentru că permite o confruntare a solistului cu el însuși, dîndu-ne posibilitatea să constatăm evoluția personalității sale artistice, din mo-

https://biblioteca-digitala.ro

mentul în care laurii concursului l-au proiectat în primul plan al atenției generale și pînă astăzi.

Interesantă în acest sens, a fost mai cu seamă reîntîlnirea cu pianistul american Mack McCray, după ce o medalie de argint a recompensat meritele sale la ediția din 1970 a concursului „George Enescu". Alegîndu-și atunci, dintre piesele românești propuse concurenților, *Sonata* de Aurel Stroe, McCray a dorit să cunoască și alte lucrări pentru pian ale aceluiași compozitor. În felul acesta, el a ajuns în posesia partiturii unei creații concertante mai vechi a lui Aurel Stroe *(Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție)*, pe care a studiat-o cu multă atenție în vederea includerii în repertoriul său. Și iată-l revenit în București, pentru a restabili contactul cu publicul românesc pornind tocmai de la această lucrare. Impresia produsă a fost dintre cele mai izbitoare, nu numai pentru că oaspetele californian și-a concentrat atenția asupra unui opus pianistic românesc, ci mai cu seamă pentru că s-a identificat pe deplin cu intențiile autorului, reușind să parcurgă dificila parte solistică a lucrării cu o remarcabilă dezinvoltură. S-a văzut cu acest prilej că McCray este întru totul familiarizat cu procedeele folosite în creația contemporană pentru pian, în care virtuțile percutante ale instrumentului sînt adeseori proiectate pe primul plan. Vigoarea, energia, promptitudinea de reacții, precizia în execuții a diferitelor „clustere" și „glissandi" au demonstrat din plin afinitatea lui McCray cu stilul pianisticii moderne.

Cu atît mai semnificativă pentru diversitatea preocupărilor sale a apărut apoi maniera în care solistul a parcurs paginile unei lucrări consacrate a muzicii romantice, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* de Liszt. Preocupat să scoată în evidență tot ceea ce această partitură cuprinde ca avînt generos, ca măreție, ca retorism declamator, el a știut totodată să valorifice și conținutul ei de autentică inspirație poetică, lăsîndu-se ghidat de un nedezmințit bun gust muzical, dincolo de tentațiile virtuozității pianistice.

Pentru celălalt laureat al concertului „George Enescu" prezent în programul concertului de deschidere a ciclului — violonistul Ștefan Ruha —, nu s-a pus problema unei confruntări între două etape ale evoluției sale artistice, deoarece solistul clujean este un oaspete constant al stagiunilor muzicale bucureștene. De data aceasta, Ruha a pus naturalețea și eleganța stilului său violonistic în slujba *Concertului nr. 5 în La major* de Mozart, pentru interpretarea căruia a găsit echilibrul necesar între virtuozitate și muzicalitate. Sunetul său catifelat, tehnica sa impecabilă, frazele sale suple (pe alocuri, totuși, ușor afectate), au „trecut rampa" ca întotdeauna, determinînd un spontan succes de public.

La reușita concertului — datorată desigur în primul rînd calităților remarcabile ale celor doi eminenți soliști — a contribuit în bună parte și formația acompaniatoare, Orchestra de studio a Radioteleviziunii, care a știut să treacă — sub bagheta fermă a dirijorului Carol Litvin — peste condițiile întotdeauna ingrate ale concertului de început de an, cu repetiții sacrificate pe altarul revelionului și al zilelor de sărbătoare imediat următoare.

Posibilitățile ansamblului au ieșit în evidență — în ciuda acestor condiții — mai cu seamă în piesa introductivă a concertului, *Uvertura academică festivă* de Brahms, căreia i-a pus în valoare cu precizie elementele de umor presărate de-a lungul acestei evocări cu caracter rapsodic a folclorului studențesc german.

EDGAR ELIAN

Tineri interpreți

Indiscutabil, ciclul „Debuturi — Afirmări — Confirmări" a adus — în ultima vreme, pe podiumul sălii Studio a Ateneului — prezențe remarcabile pentru ținuta interpretativă a programului prezentat, pentru promisiunile importante pe care acestea le-au adus în vederea unor ulterioare evoluții. Mai mult, se poate, cred, afirma că, în unele cazuri, avem de-a face cu conturarea unei maturități muzicale de valoare ce conferă — pe deasupra elanurilor unor aspirații juvenile — mai multă greutate și consistență actului interpretativ. Mă refer — în acest ultim caz — la recentul concert al trio-ului compus din pianista *Luminița Ghencea*, violonistul *Nicolae Duca* și violoncelistul *Iosif Calef*, cărora li s-a alăturat violonistul *Vladimir Mendelsohn*. Lucrul cel mai prețios ce trebuie revelat în activitatea acestei formații este tocmai simțul foarte prezent al ansamblului, un simț realizat nu numai în sine ci închegat în mod diferențiat după stil, după compozitor. *Trio*-ul *în Si bemol major* de Mozart a fost conturat cu o eleganță pe care o putem numi fermă, cu o claritate și o cocziune a frazării, datorate în mare parte aportului eficient al pianistei *Luminița Ghencea*, o rafinată interpretă de muzică de cameră.

Alături de această realizare *Cvartet*-ul *cu pian în do minor* de Brahms a cunoscut o densitate emoțională și sonoră just echilibrată și împlinită în cadrul formei muzicale, o consistență a ansamblului datorată instrumentelor cu coarde, violonistului *Nicolae Duca* — maleabil în registrele grav și mediu, cu posibilități de îmbunătățire a tonului în registrul acut, violoncelistului *Iosif Calef* — deosebit de eficient în ansamblu, dispunînd de o sonoritate ce necesită în continuare diferențieri timbrale mai sensibile, violistului *Vladimir Mendelsohn*, etalînd o bogăție a tonului utilă atît genului cameral cît și celui solistic. *Trio*-ul *în mi minor* de Șostakovici — realizat cu sentimentul unei meditații adînci, cutremurător de emoționante — a completat programul acestei autentice seri de muzică de cameră, susținută de *trio*-ul *Luminița Ghencea, Nicolae Duca, Iosif Calef*.

Pianistul *Alexandru Preda* — actualmente student al Conservatorului bucureștean — este deja de mai mulți ani cunoscut celor ce urmăresc cu atenție evoluția și afirmările tinerilor interpreți. Etapa în care se află actualmente devenirea sa muzicală poate fi caracterizată ca fiind marcată de stabilizarea mijloacelor de expresie, de dobîndirea unei conștiințe de sine a interpretului în raport cu opera muzicală interpretată. Acest fapt face ca interpretările sale — mă refer la *Sonata op. 110* de Beethoven — să fie convingătoare și adevărate din punct de vedere muzical, construite cu o logică fermă, far dacă unele evenimente ale discursului muzical îi rămîn încă inexplicabile (partea a II-a a *Sonatei în si minor* de Chopin), acest lucru nu impietează asupra climatului general romantic, obținut de interpret în această lucrare.

Desigur, mai mult decît generația actualilor pianiști aflați în pragul vîrstei de 20 de ani, tinerii violoniști reprezintă un lot mai numeros, mai compact. Dintre cei

https://biblioteca-digitala.ro

audiați în ultima vreme la sala Studio a Ateneului Român, vom reține apariția violonistului încă student, *Sergiu Schwartz* ; este vorba de un instrumentist de o solidă formație profesională, foarte serios, atent, în munca sa asupra textului muzical. Contactul cu marele repertoriu violonistic îi oferă temeiurile unei abordări lucide atît în ceea ce privește problematica muzicală, cît și aspectele tehnice. *Ciaccona în re minor* de Bach dar mai ales *Sonata în re minor* de Brahms (în special partea a II-a a acesteia) au fost definite clar și sensibil în ciuda unor discontinuități expresive datorate, poate, unor emoții scenice parazitare.

În orice caz, dorim să-l ascultăm mai des pe violonistul *Sergiu Schwartz* întrucît experiența cîntatului pe podium aduce cu sine — o dată cu degajarea, și firescul expresiei — o mai mare stabilitate actului interpretativ.

În Sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean l-am putut urmări, de asemenea, pe violonistul *Horia Tudor*, interpretînd — în compania orchestrei de studio, condusă de dirijorul *Grigore Iosub* — *Concertul în re minor* de Johannes Brahms. Datele talentului său ne erau deja cunoscute din apariții anterioare la radio, televiziune și în concerte publice. Vigoarea expresivă și disponibilitățile tehnice importante, pe care le posedă violonistul, par fundamentate acum de o experiență muzicală mai largă, definită în contactul cu un extins repertoriu de concert ; poate aici putem distinge începutul unei maturizări a interpretului, maturizare ce își spune cuvîntul în maniera fermă, convingătoare, a rostirii muzicale, în structurarea limpede a formei lucrării. Realizarea momentelor de maximă tensiune ale partiturii și veridicitatea acestora, a demonstrat faptul că Horia Tudor dispune de o forță a comunicării ce se cere împlinită în continuare de un ton diferențiat timbral în funcție de rafinamentele expresiei, de motivația interioară a fiecărei acțiuni muzicale.

În sfîrșit, instalați de această dată în sala mare a Ateneului Român, l-am ascultat pe violonistul *George Dima*, interpretînd — alături de Orchestra de cameră a medicilor — ciclul celor patru concerte supranumite *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi. Interpretarea acestui dificil opus, a pus în valoare — la *George Dima* — capacitățile unei reale aderențe stilistice față de muzica barocă. Aspectul scrupulos al ornamentării, firescul declamației în cadrul stilului, apar atașate unei muzicalități sobre ; nici calitatea tonului și nici virtuozitatea — deși prezente — nu se relevă în sine ci apar înglobate, aci, expresiei generale. Interpretarea acestui opus — rareori prezent chiar în repertoriul marilor violoniști, datorită problemelor stilistice și tehnice importante — a prilejuit lui *George Dima* realizarea unui veritabil tur de forță, semnificativ în evoluția tînărului muzician.

DUMITRU AVAKIAN

★

Două manifestări artistice, prima la Conservator și cea de-a doua la Ateneu, în Sala Studio, au prilejuit tinerilor muzicieni Nicolae Dosa — cornist, Alexandru Gavrilovici — violonist, Mirel Iancovici și Grigore Niculescu — celiști, Aurel Niculescu (de astă dată) — dirijor și Florența Barbalat — pianistă — afirmarea sau reafirmarea talentului de care dispun.

Simfonicul de la Conservator ne-a prilejuit revelația unui excepțional cornist ; foarte tînărul Nicolae Dosa, interpretul dificilului *Concert nr. 2 pentru corn și orchestră* de Richard Strauss, a demonstrat o tehnică foarte bună, un sunet frumos și, adunate cu acestea armonios, o remarcabilă gîndire muzicală și o aleasă sensibilitate. Experiența podiumului de concert, a cărei absență se manifestă printr-o timiditate excesivă, mai lipsește lui Dosa pentru a deveni un mare cornist. Grigore Niculescu, protagonistul *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră* de Prokofiev, a avut de înfruntat o partitură foarte dificilă ce nu oferă însă mari satisfacții muzicale. Studentul profesorului Iarosevici a reușit să surmonteze cu brio problemele tehnice ridicate de text ; aș formula unele rezerve privind frazarea secțiunilor lirice, creionate într-un stil puțin prea emfatic. Dirijorul Aurel Niculescu, care a acompaniat la pupitrul Orchestrei de studio a Conservatorului pe cei doi tineri soliști, s-a afirmat și în această postură, interpretînd cu multă inteligență și rafinament *Simfonia 39* de Mozart. Gestica sa simplă dar plastică a conferit expresivitate discursului muzical și aș menționa ca exemplu splendida reușită a menuetului : aici, printr-o originală frazare (grupul motoric al optimilor din capul temei, adus cu un imperceptibil *rallentando*), Aurel Niculescu a conturat o atmosferă stilistică tipic mozartiană. Orchestra a răspuns cu suficientă promptitudine solicitărilor dirijorale (în ciuda unor nesemnificative desincronizări).

Alexandru Gavrilovici și Mirel Iancovici, într-un destul de original și inedit duo (vioară cu cello), ne-au oferit două *Sonate* (de Mihalovici și Ravel) și o *Sonatină* (de Honegger), dedicate acestui tip de formație. Excelenți muzicieni, într-o frumoasă colaborare camerală, cei doi instrumentiști au creat momente sonore remarcabile, mai ales în partea a 2-a *(Andante)* din *Sonatina* lui Honegger și în partea a 2-a *(Très vif)* a sonatei de Ravel. Sigur, acestea au fost momentele de vîrf, dar tot programul a purtat pecetea înaltului nivel interpretativ.

În aceeași seară, marți, 27 februarie, Florența Barbalat a completat acest frumos recital, ținut din păcate în condiții vitrege (mi se pare inadmisibil ca repararea țevilor de calorifer la Ateneu să se facă între orele 20 și 22 ! poate ar fi nimerit ca ușile sălii să se închidă și eventual să fie unse !!).

Deși tempoul mi s-a părut cam rapid (în prima parte), *Sonata în Re* de Mozart a fost îngrijit prezentată, pianista etalînd o curată tehnică de perlaj. *Fantezia în fa* de Chopin a fost discretă, fără efuziuni nedorite, iar

https://biblioteca-digitala.ro

Scherzoul de Nicolae Coman a fost redat sclipitor, spumos, cu multă vervă. *Serenada în la* de Stravinski, fără îndoială nu o capodoperă a acestui maestru, a fost în stil.

Dorim o nu prea îndepărtată întîlnire cu tinerii interpreți audiați. Fără îndoială, vîrsta le permite spectaculoase ascendențe pe care sîntem nerăbdători să le constatăm în cadrul viitoarelor evoluții pe scenele de concert.

DAN BUCIU

DIN ȚARĂ

Cralova

În luna decembrie 1972, publicul craiovean a avut ocazia să aplaude un proaspăt cuplu cameral alcătuit din Ivan Miro Cortez (Chile) și violoncelistul craiovean Ionel Marcel Spinei.

Ionel Marcel Spinei este student în anul IV la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, la clasa de solistică a prof. Iuliu Boniș. A debutat pe scena Filarmonicii craiovene la vîrsta de 14 ani, susținînd în decursul anilor numeroase concerte și recitaluri în București, Craiova, Timișoara și Arad.

Pianistul Ivan Miro Cortez a absolvit clasa de orgă, compoziție și muzicologie a Conservatorului din capitala chiliană. A debutat la vîrsta de 15 ani în cadrul Televiziunii chiliene, fiind oaspete al numeroaselor orchestre simfonice din țara sa. În prezent se află la studii de specializare la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București la clasa de pian a prof. C. Ionescu-Vovu.

Recitalul, prezentat în cadrul ciclului de manifestări muzicale „Tineri interpreți pe scena Filarmonicii", a cuprins piese din repertoriul românesc și universal, de la preclasici la contemporani.

Pianistul Ivan Miro Cortez a interpretat cu multă acuratețe, respectînd stilul epocii respective, pagini de Johann Sebastian Bach, *Preludiu și Fugă în do minor,* de Robert Schumann, *Phantasiestücke nr. 1 și 2,* precum și două piese din lucrarea *Dolores* a compozitorului neoimpresionist Alfonso Leng, din Chile.

Violoncelistul Marcel Spinei a interpretat cu dezinvoltură și mult simț al dozajului *Suita în do minor pentru violoncel (Preludiu, Fugă, Sarabandă* și *Gavotă)* de Johann Sebastian Bach, partea I-a *Moderato din Sonata în re minor pentru violoncel* de Iuliu Boniș — în primă audiție, precum și *Sonata pentru violoncel solo în do minor* de Eugen Isăye, una din piesele mai puțin cunoscute din repertoriul violoncelistic, de o neasemuită frumusețe.

Tinerii soliști au interpretat în finalul recitalului, *Sonata în la major pentru violoncel și pian* de Ludwig van Beethoven, în care cei doi interpreți s-au întrecut în tălmăcirea pasionată, de înaltă ținută artistică a muzicii beethoveniene.

Publicul a aplaudat cu căldură această manifestare entuziastă închinată pătrarului de veac al Republicii. Interpreții vor continua turneul de concerte la Timișoara și Arad, unde vor susține două recitaluri cu același program.

Corul și orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Oltenia" au susținut în luna ianuarie un concert în cadrul căruia au participat ca soliști Ștefan Ruha, tenorul Constantin Ene și pianista Dana Protopopescu.

A fost interpretată în primă audiție cantata *Balada Nicolinei* — din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei* — de Claudiu Negulescu.

Inspirată de versurile poetei Veronica Porumbacu, lucrarea redă într-un tablou sugestiv, un moment al luptei ceferiștilor de la depoul de locomotive Nicolina din Iași. Alcătuită în forma unei scherzo, întreaga cantată este un dialog viu între cor, orchestră și tenorul solist, remarcîndu-se scriitura cu sonorități inefabile, distribuite judicios.

Teodor Costin, dirijorul concertului, printr-o gestică simplă, directă și expresivă, a impus întregului colectiv — în cadrul căruia tenorul Constantin Ene, de la opereta craioveană și corul dirijat de Al. Racu au avut o contribuție remarcabilă — promptitudine și trăire emoțională.

Pianista Dana Protopopescu a interpretat *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Frederic Chopin, bucurîndu-se de o primire deosebit de călduroasă din partea publicului craiovean. Tînăra interpretă a cîntat cu simțire, claritate, gingășie, mai ales în partea a doua, *Romanța.* Momentele de poezie s-au îmbinat cu acelea de virtuozitate, în partea I-a a concertului care se impune prin caracterul său ritmic și melodic.

Programul concertului a fost întregit de apariția violonistului Ștefan Ruha, care a interpretat *Concertul în mi major pentru vioară și orchestră* de Bach și *Concertul pentru vioară și orchestră* de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ștefan Ruha este un oaspete permanent al Filarmonicii de Stat „Oltenia". Prezența sa pe podiumul solistic este întotdeauna bine primită de publicul craiovean, aplaudat la scenă deschisă pentru calitățile sale muzicale care demonstrează virtuozitate și o notabilă efervescență interpretativă.

BORIS CHELARU

https://biblioteca-digitala.ro

„Instrumente de percuție" de Aurel Popa

Instrumente de percuție de Aurel Popa reprezintă *abc*-ul unui domeniu în continuă prefacere, domeniu abia cunoscut în amănuntele sale semnificative. Dar tocmai aceste amănunte sînt cele mai necesare practicianului și, în primul rînd, compozitorului actual, preocupat de adîncirea și diversificarea continuă a modalităților de plămădire a substanței sonore, pe linia „organologicului" inclusiv.

Punctul de greutate și centrul interesului în investigațiile autorului trebuie considerate nu realizarea unui inventar a ceea ce este cunoscut, „clasic" pentru „secția ritmică" a oricărui organism instrumental mai vechi sau mai nou, ci încercarea de sistematizare a avalanșei de instrumente, venite în orchestra modernă pe căile diferite sau, uneori, reciproc interferente ale muzicilor populare, exotice și de jazz.

Prima etapă de ordonare a materiei, a instrumentelor de percuție, în deconcertanta lor varietate, este aceea a cuprinderii acestora în două grupe, corespunzător felului de producere a sunetului : membranofone și idiofone. Recunoaștem în această împărțire opțiunea pentru cea mai logică, mai puțin riscată și mai cuprinzătoare dintre clasificările posibile.

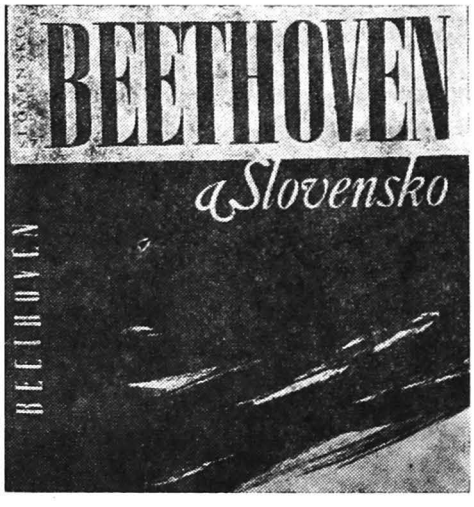
A doua etapă ordonatoare reiese din însuși conținutul fiecărui articol, atîta timp cît instrumentului i se face o descriere amănunțită pentru a fi deosebit (nu fără temei) de un instrument foarte asemănător (de ex. *tom-tom*-ul de *bongos*), o prezentare din punctul de vedere al modului său, de punere în vibrație, al calităților sonor-timbrale, al posibilităților tehnice (depășindu-se aici obligațiile unui catehism organologic și conturîndu-se chiar un cod al posibilităților de instrumentație), și al denumirii sale în diferite limbi (ceea ce, departe de a fi o pedanterie de lexicografie poliglotă, contribuie la evitarea celor mai neplăcute confuzii, privind speciile unuia și aceluiași instrument cît și confuziile dintre reprezentările în abstract pe care și le face un compozitor și realitatea inventarului concret, confuzii provenite cîteodată nici mai mult nici mai puțin din necunoașterea denumirilor).

Cum remarca înaintea mea un distins coleg într-o recenzie, cartea lui Aurel Popa se înscrie, pe linia acestui profil, ca o reușită comparabilă cu ceea ce a întreprins numai polonezul W. Kotonski. Și încă : la Aurel Popa există un plus de informație bună și la zi, o informație în care se valorifică tradiția populară și experiența compozitorilor noștri. Ce păcat, însă, că această informație nu este slujită în unele pasaje și de o formă stilistică adecvată). Din punctul de vedere al bibliografiei și mai ales al aceleia ce l-a ghidat pe autor în depistarea surselor folclorice ale noilor instrumente (sens în care vedem prezența *„Fasquelle-ului* în notița bibliografică) nu erau de ocolit și alte lucrări de specialitate.

Meritul de căpetenie al cărții lui Aurel Popa este marea ei utilitate.

GHEORGHE FIRCA

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

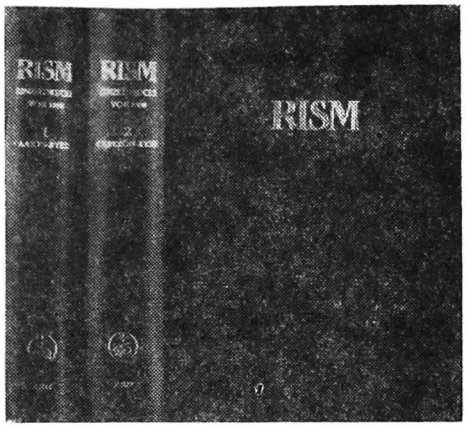


Ballová, Luba. *Ludwig van Beethoven a Slovensko, Bratislava,* Vydalo Vydavatelstvo Osveta, 1972, 115 p.

Ecoul bicentenarului nașterii lui Beethoven continuă să-și prelungească aria de răspîndire și în muzicologia țărilor din răsăritul Europei. Volumul cercetătoarei Muzeului național din Bratislava, muzicologul Luba Ballová, surprinde legăturile marelui compozitor cu Slovacia și oamenii de artă ai epocii, precum și pătrunderea creației beethoveniene pe meleagurile acestei țări. Textul în limbile slovacă și germană înfățișează — succint — scopul lucrării : Bratislava în perioada lui Beethoven, atmosfera din castelele Dolná Krupá și Hlohovec unde a poposit autorul *Eroicei,* ipotezele privitoare la legăturile compozitorului cu „iubita necunoscută" de la Băile Piestany, prietenia lui Beethoven cu Mikulas Zmeskal. Un prețios aparat critic, minuțios adunat de Luba Ballová, o listă a lucrărilor muzicale executate în Slovacia, un indice de nume, completează textul de o rară scrupulozitate și bogată informație. Cea de a doua parte a volumului cuprinde peste 100 de ilustrații alb-negru și color cu ample legende în limbi străine, parcurgînd drumul lui Beethoven în Slovacia pe calea imaginii. Prin inedit izvoarelor documentare, prin ținuta grafică exemplară, albumul Lubei Ballová reprezintă mai mult decît un omagiu la aniversarea celor două veacuri de la nașterea compozitorului : *Beethoven în Slovacia* dovedește că muzicologia țărilor aparent „neimplicate" direct în studierea moștenirii autorului *Appasionatei,* poate avea încă un cuvînt greu de spus în viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Répertoire international des sourses musicales (RISM). Kassel, Bäraenreiter Verlag, Vol. 1, 1971, 464 p, Vol. 2, 1972, 560 p.



Așteptate cu viu interes de către toți muzicologii și interpreții dornici să cunoască lucrările muzicale tipărite între 1500—1800, volumele RISM inaugurează seria celor 8 culegeri de cataloage alfabetice menite să releve izvoarele muzicale deținute de peste 1.100 de biblioteci, arhive, colecții particulare, muzee, mănăstiri etc. din lumea întreagă (România figurează — printre cele 29 de țări — cu Muzeul Brukenthal, Biblioteca centrală de Stat, Bibliotecile documentare *„Bethlen"* din Aiud și *„Teleki"* din Tîrgu Mureș). Lucrare de ample proporții (va însuma în final circa 8.000 de compozitori și aproape 200.000 de titluri de piese muzicale) seria A din *Repertoriul internațional al surselor muzicale* ne oferă inventarul complet al operelor individuale. Paralel se va continua editarea seriei B (cataloage ordonate după principiul cronologic și tematic) astfel ca întreaga moștenire artistică mondială ce a fost cîndva încredințată tiparului să fie pusă la dispoziția cercetătorilor. Volumul întîi cuprinde lucrările compozitorilor Aarts Franciscus — Byrd William, iar volumul al doilea Cabezon, Antonio de — Eyre Joseph. În cadrul fiecărui creator se indică titlurile pieselor (cu toate elementele bibliografice) și locul de păstrare (în diversele arhive). Informația oferită de aceste prime cataloage este excepțională (aflăm de pildă, nume necunoscute de compozitori, raritați de lucrări muzicale, nume inedite de editori etc.). Scrupulozitatea redactării (girată de conducătorul atît de priceput Prof. Dr. Friedrich Blume), dublată de prezentarea grafică remarcabilă, impun volumele RISM printre instrumentele de reală valoare documentară a căror apariție trebuie salutată ca un exemplu de colaborare științifică internațională.

Zeraschi, Helmut. *Das Buch von der Drehorgel,* Geschichte und Herkunft. Illustrationen nach alten. Quellen. Zurich, Im Sanssousi Verlag, 1971, 168 p.

Teză de doctorat a cunoscutului muzicolog german Dr. Helmut Zeraschi, pasionat editor muzical din Leipzig, volumul consacrat unuia dintre cele mai populare instrumente de odinioară — deseori întîlnit și pe străzile de altă dată ale Bucureștilor și Iașilor — pune în lumină drumul de peste două veacuri și jumătate a *flașnetei.* După ce definește numele și originea instrumentului mecanic apărut în pragul veacului XVIII, Helmut Zeraschi ne propune o scurtă incursiune printre izvoarele documentare din Germania, Franța, Italia, Rusia, Polonia și alte țări (păcat că România lipsește !). Se fac trimiteri la periodice, surse lexicografice și la ilustrații. Sînt analizate mecanismele diferitelor flașnete și repertoriul muzical. Apoi se trece la prezentarea amănunțită a celor trei tipuri de instrumente mecanice : *flașneta* (Drehorgel), *serineta* (Serinette) și *orchestronul* (Orchestrion). Apelul la documente inedite, împrumută schiței monografice a lui Helmut Zeraschi atributele unei cărți de mare competență și valoare științifică. Acest „instrument al străzilor" liniștite de odinioară care purta din casă în casă melodiile de mare circulație într-o anumită epocă, contribuind la poezia vieții patriarhale a vechilor tîrguri, dispune astăzi — prin volumul lui Helmut Zeraschi — de un prețios suport documentar ce-l va scoate din legenda literaturii memorialistice. Un splendid fond din asemenea instrumente, provenit de la Muzeul politehnic din Iași, se află la Palatul Culturii din capitala Moldovei. Ce bine le-ar fi stat să fie semnalate în volumul muzicologului german ! Pînă atunci să ne mulțumim că prozaica *flașnetă* și-a dobîndit locul meritat în organologia muzicală prin această excelentă carte.

VICOS

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Hommage à Marţian Negrea pour ses 80 ans

Le respect des traditions et de l'histoire de la culture roumaine nous a toujours incité à étudier avec une pieuse considération les valeurs artistiques musicales que le passé a fait parvenir jusqu'à nous. Nous nous sommes créé une histoire de la musique roumaine, de la renommée d'un prince régnant — *Démètre Cantemir* —, des recueils de quelques passionnés de la chanson populaire — tels *Ion Căianu* et certains autres —, d'une romance de *Ciprian Porumbescu,* ou de quelques danses de *Flechtenmacher, Stephanescu* ou *Dimitrescu.*

Envisageant cependant le passé depuis la perspective actuelle, où la génération des premières décennies de notre siècle a marqué une affirmation longtemps attendue, nous ne saurions ne pas nous rappeler par une comparaison au phénomène poétique — ces vers d'Eminescu citant Cichindeal et Mumulean, Prale et Daniil ainsi que toute cette glorieuse galerie de visionnaires enthousiastes, mais, somme toute, poètes médiocres. Dès lors, je ne pense pas commettre une impiété à l'égard de l'histoire en considérant la génération des premières décennies du XX-e siècle — dans l'ensemble de laquelle *Enescu* passe en tête — comme le premier chapitre de l'authentique et grande musique roumaine.

Marţian NEGREA, dont le rôle dans l'école roumaine de composition est bien établi par sa propre création musicale, se place sans aucun doute dans les premiers rangs de cette „génération d'or".

https://biblioteca-digitala.ro

Je m'excuse des épithètes et du ton élogieux, mais je pense que ces quelques mots sont bienvenus s'ils réussissent à exprimer un peu de ce qui est unique et original dans l'oeuvre de Marţian Negrea, le profil et le sens de sa musique.

Lorsqu'on essaie de synthétiser en quelques mots tout un chemin créateur, on ne sait, souvent, si les éléments significatifs sont ceux d'ordre technique et de langage, de message esthétique ou de conscience artistique présente dans l'actualité de la vie.

Mais la perspective que nous donnent quelques décennies sur les créations musicales des années '30—'40, ainsi que les traits qui se détachent des oeuvres des années '50—'60, traits qui d'ailleurs se confirment, nous permettent de contourner les zones du langage et de l'esthétique du compositeur, de la musique qu'il a écrite jusqu'aujourd'hui.

Dans la plupart de ses ouvrages, le compositeur ne recourt pas à la citation folklorique en tant que modalité préférentielle d'expression musicale, car il connaît les limites et les servitudes qui résultent d'un mariage trop intime avec la musique populaire. Mais il n'évite pas non plus d'employer quelques perles de la musicalité populaire, surtout lorsque le caractère même et l'expression d'un certain ouvrage l'exigent. D'autres fois, pur de tout pittoresque, il aspire à de sévères relations contrapuntiques. Certes, sa sensibilité — légèrement teintée de romantisme —, son goût pour la couleur musicale vive, à nuances

https://biblioteca-digitala.ro

complexes, suave et féérique, le mènent vers le mirage impressionniste, mais la facture demeure authentique, le langage personnel.

Pour définir un style, même très personnel, il faut s'inscrire dans certaines limites, avec des références à d'autres personnalités le plus souvent proéminentes — étalon —, sinon on risque de se perdre dans un allignement vague et brumeux d'adjectifs. C'est peut-être pour cette raison que Doru Popovici, dans son récent livre sur la musique roumaine, cherche à définir de la manière suivante les éléments de langage de Marţian Negrea: „Son harmonie est riche et apporte des éléments nouveaux à la musique roumaine de la 3-e décennie de notre siècle. A côté des harmonies classiques, on rencontre des accords expressifs de septième, neuvième, des accords augmentés, qui nous rappellent Debussy ou Ravel. D'autre part, certains chromatismes inattendus indiquent l'harmonie postwagnérienne comme source d'inspiration, alors que des éléments de polytonalité et des couples d'accords de quarte, de quinte, ainsi que de rèches secondes témoignent de l'assimilation créatrice des procédés harmoniques de Paul Hindemith que Marţian Negrea apprécie tout particulièrement." J'ajouterais cependent volontiers les principaux aspects de l'harmonie utilisée par le compositeur dans l'esprit d'une musique modale résultée de l'emploi d'une mélodie d'essence populaire. Ces enchaînements modaux en nuances de pastel des célèbres morceaux pour piano *„Impressions rustiques"* écrits en 1921, tout comme ces vigoureux accents harmoniques de la seconde partie du *Concerto pour orchestre* écrit en 1963, découlent d'une très originale intuition des valeurs harmoniques contenues dans la mélodie.

Il se peut qu'actuellement cette manière de voir semble tout naturelle, mais n'oublions pas que les générations plus jeunes ont pu l'assimiler grâce, justement, au langage musical constitué par nos maîtres, par cette „génération d'or" — telle que je viens de l'appeler — de la musique roumaine.

Zeno Vancea estime que Marţian Negrea procède par le modelage de la mélodie populaire d'après les nécessités du langage harmonique différencié et non inversement. Je ne saurais dire si la relation entre la mélodie et l'harmonie se réalise par cette voie, mais ce qui me semble important c'est que cette relation existe, sa musique étant, dans une mesure égale, harmonique de manière complexe et mélodique avec prépondérance. En ce qui concerne sa polyphonie, même si elle est conçue harmoniquement, la souplesse des tissures y est présente, avec un sens expressif et autonome linéaire. Le Final de la *Symphonie du Printemps* et du *Concerto pour orchestre,* ainsi que tant d'autres moments, le prouvent.

Par malheur, si un compositeur commence par être qualifié de „grand harmoniste" ou de „grand polyphoniste", ce n'est que fort difficilement qu'il réussira à modifier une opinion générale établie à la légère. Ainsi, pour de nombreuses personnes, Marţian Negrea passe pour un illustre compositeur de mouvements dansants, radieux et vifs, pour un orchestrateur brillant, pour un harmoniste plein de souplesse. Dans la mesure où la splendide Tarantelle de sa Suite *Les Monts Apuseni* lui a apporté une grande popularité parmi les mélomanes, dans la même mesure, a-t-elle estompé dans l'opinion de ceux-là et même des musiciens, la conscience de la très vaste palette d'expressions que sa musique emploie.

Il est vrai que ses oeuvres contiennent une „luminosité et une vigueur contagieuse" — tel que Doru Popovici le dit en synthétisant —, mais il ne faut pas oublier ses pages d'humour burlesque, ni celles intensément dramatiques, ni les moments d'intériorité lyrique méditative, ni enfin d'autres moments, d'autres pages qui trangressent ces strictes compartimentages. La „Lamentation", la troisième partie de son *Concerto pour orchestre,* par exemple, représente un extraordinaire jumelage de la douleur et de l'endurcissement extatique, serein ; c'est une purification olympienne vraiment unique dans la musique roumaine.

Considérons sans cesse la grande variété des genres abordés, du lied à l'opéra, des pièces pour un seul instrument à cet inouï *Requiem* ; n'oublions jamais sa capacité d'être en même temps un grand maître de la miniature autant que des vastes constructions.

Sur le degré de force d'évocation, de suggestivité ou d'expression que contient la musique de Marţian Negrea, il reste encore à méditer, à méditer, tout en étudiant sans doute les créations musicales qu'il a données, ainsi que celles que nous souhaitons encore recevoir.

LIVIU GLODEANU

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

ZENO VANCEA

Despre melodie 1

ION DUMITRESCU

La aniversarea lui Valentin Gheorghiu . . 12

I. Et.

Convorbire 13

E. PRICOPE

Concerte de aniversare 15

PE TEME DE CREAŢIE

CORNEL ŢĂRANU

Simfonia a V-a de Enescu 20

CREAŢII

COSTIN CAZABAN

Lucian Meţianu — „Evocare“ . . . 25

PROBLEME ALE ARTEI INTERPRETATIVE

THEODOR BĂLAN

Curente şi tendinţe în pianistica modernă . . 28

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ŢĂRILE SOCIALISTE

DORU POPOVICI

Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán 33

GEORGE SBÂRCEA

Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta . 35

ELISABETA SUCIU

Educaţia muzicală în Republica Democrată Germană 37

VIAŢA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU . 39

RECENZIE

GHEORGHE FIRCA

„Instrumente de percuţie“ de Aurel Popa 44

VICOS

Vitrina publicaţiilor străine 44

SOMMAIRE

ZENO VANCEA

Sur la mélodie 1

ION DUMITRESCU

A l'occasion de l'anniversaire de Valentin Gheorghiu 12

I. Et.

Entretiens 13

E. PRICOPE

Concerts pour un anniversaire . . 15

AUTOUR DES THÈMES DE CERTAINES CRÉATIONS MUSICALES

CORNEL ŢĂRANU

La V-a Symphonie d'Enesco 20

OEUVRES

COSTIN CAZABAN

Lucian Meţianu — „Evocation“ . . 25

ASPECTS DE L'ART DE L'INTERPRÉTATION

THEODOR BĂLAN

Courants et tendances dans l'art moderne du piano 28

ASPECTS DE LA CULTURE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES

DORU POPOVICI

La polyphonie dans les choeurs pour enfants de Kodály Zoltan 33

GEORGE SBÂRCEA

Commémoration de Kodály Zoltán à Budapest 35

ELISABETA SUCIU

L'éducation musicale dans la République Démocratique Allemande 37

LA VIE MUSICALE

SIGNENT :

J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU 39

COMPTES RENDUS

GHEORGHE FIRCA

„Instruments à percussion“ de Aurel Popa 40

VICOS

La revue des publications étrangères . . 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

LIVIU GLODEANU

Hommage à Marţian Negrea pour ses 80 ans 46
(en français par COLETTE GHIMPEŢEANU)

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica — Nr. 4 — p. 1—48 Bucureşti aprilie 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Corul căminului cultural din comuna „Tudor Vladimirescu“, jud. Galaţi, dirijat de prof. Nicolae Mareş

I. P. „Informaţia“ — c. 2764

64.421

Preţul lei 7